

Goldoni et le drame bourgeois

analecta romana instituti danici, supplementa

Olsen, Michel

Publication date:
1995

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):

Olsen, M. (1995). *Goldoni et le drame bourgeois: analecta romana instituti danici, supplementa*. L'Erma di Bretschneider. Analecta Romana Instituti Danici No. 23

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Veillez passer à la page 5

Gå til side 5

GOLDONI

et le drame bourgeois

Tables des matières

PRÉFACE	9
INTRODUCTION	11
LARGUMENTATION NARRATIVE	11
<i>Argumentation et réalisme: le voile de la fiction</i>	12
<i>Modèle simple</i>	14
<i>Formes de la preuve</i>	16
Formes du dénouement	16
Remarques	18
Reconnaissances	19
Deus ex machina	19
La conversion	20
Victoire-défaite	21
Exemple négatif-exemple positif	22
Conclusion	23
COMÉDIE ET MYTHE	24
<i>Quelques continuateurs d'Aristote: Comédie et drame</i>	25
APERÇU HISTORIQUE: ACTION HUMAINE ET HASARD	29
<i>La comédie jusqu'à l'âge classique</i>	29
<i>La comédie de caractère</i>	32
<i>Ridicule et vice</i>	32
L'EXCLUSION: LA TRAGÉDIE	33
<i>Remarques</i>	35
La déconstruction du tragique	35
Le dépassement du tragique	35
La reconnaissance tragique	35
La tragédie héroïque	35
La définition sociale	36
La tragédie distributionnelle: Giambattista Giraldi Cinthio	36
Conclusion	40
DRAME ET VISION DU MONDE	41
LA COMÉDIE SENSIBLE	43
INTRODUCTION. DÉFINITION(S) DES TERMES	43
<i>Genre 'bourgeois' ?</i>	43
<i>Comédie, tragédie, romance</i>	45
LA RÉALITÉ REPRÉSENTÉE	51
<i>La famille, les 'relations'</i>	51
<i>Les Conditions</i>	52
<i>La rage de prouver le message de la vertu</i>	53

Une voix discordante: Grimm	53
UN THÉÂTRE EXPRESSION IDÉOLOGIQUE DE LA CLASSE BOURGEOISE?	54
<i>La base économique</i>	55
<i>Bourgeois, nobles, intellectuels</i>	56
<i>Le Bourgeois mis en scène</i>	57
Style de vie	57
Le problème des mésalliance	57
Destouches	59
La Chaussée	64
Comique et sentiment	69
Conclusion	69
<i>Rappel historique</i>	70
LE DRAME BOURGEOIS DE DIDEROT	73
INTRODUCTION	73
EXPRESSION D'UNE CLASSE?	73
VISION DU MONDE	77
<i>Progrès?</i>	77
<i>La fonction de l'art</i>	78
<i>Le Bonheur: récompense de la vertu</i>	79
<i>Sujet et autonomie</i>	80
LE FILS NATUREL OU LES ÉPREUVES DE LA VERTU	81
<i>Le thème</i>	82
<i>L'intrigue du 'Fils naturel'</i>	84
<i>Le personnage central</i>	85
<i>Le sacrifice de la femme aimée: la spontanéité problématique</i>	87
<i>problématique</i>	87
Diderot et Goldoni	89
<i>La scission du sujet</i>	89
<i>Conclusion</i>	93
LE PÈRE DE FAMILLE OU L'AUTONOMIE DU MOI	94
<i>Le confltraditionnel</i>	94
<i>Le rôle du père</i>	94
<i>L'amour</i>	95
<i>Le nouveau conflit</i>	96
<i>Conclusion</i>	96
QUELQUES TENDANCES DU DRAME BOURGEOIS	98
<i>Sedaine</i>	98
<i>Beaumarchais</i>	98
<i>Eugénie</i>	99
<i>Les Deux Amis</i>	100
<i>Pour sortir du drame bourgeois: Louis Sébastien Mercier</i>	103
<i>Conclusion</i>	109
GOLDONI ET LE THÉÂTRE BOURGEOIS	111
IDÉES	113
<i>Débat d'idées? Goldoni et Chiari</i>	116

<i>Quelques pièces de Chiari</i>	119
<i>Progrès</i>	123
<i>Institutions</i>	124
<i>Le commerce et l'industrie</i>	124
<i>Le Travail</i>	125
<i>La situation de la femme et des enfants</i>	125
<i>Conclusion</i>	126
LES RAPPORTS ENTRE LES CLASSES	128
LA NATURE HUMAINE	130
<i>L'autonomie du moi</i>	131
<i>Le citoyen?</i>	132
<i>La sincérité et la transparence des cœurs</i>	133
<i>Hédonisme</i>	133
<i>L'amour</i>	134
<i>La Dot</i>	137
<i>Conventions</i>	138
LES SENTIMENTS. GOLDONI EST-IL LARMOYANT?	139
GOLDONI ET LE DRAME BOURGEOIS: <i>LE BOURRU BIENFAISANT</i>	143
<i>Diderot commentateur du 'Bourru'</i>	145
<i>Lessing: Minna von Barnhelm</i>	146
<i>D'autres exemples</i>	147
<i>Conclusion</i>	147
LES STRUCTURES NARRATIVES	148
<i>Exemple positif vs exemple négatif</i>	148
<i>L'expulsion</i>	149
<i>l'Épreuve</i>	150
<i>La Conversion</i>	150
LA FAMILLE	151
<i>Une famille modèle</i>	152
<i>Célibat ou mariage?</i>	153
<i>Sociabilité</i>	155
<i>La prise de voile</i>	155
RAPPORTS ENTRE LES MEMBRES DE LA FAMILLE	156
<i>Père-fille</i>	156
<i>Père-fils</i>	160
<i>Mère-fils</i>	162
<i>Mère-fille</i>	162
<i>Marâtre-enfants</i>	163
<i>Belle-mère-bru</i>	163
<i>Frères, sœurs et belles-sœurs</i>	163
<i>Oncle-neveux et nièces</i>	164
<i>Mari-femme</i>	165
<i>Secondes noces</i>	165
<i>Mésalliances et Amours ancillaires</i>	169

Tables des matieres

<i>Conclusion</i>	169
ÉVOLUTION DU THÉÂTRE DE GOLDONI?	170
<i>Critères de valeur esthétique?</i>	170
<i>Autorités masculines</i>	171
Première période → 1748	171
Deuxième période 1748--53	172
Troisième période 1753--1759	172
Dernière période 1759--62	173
<i>Figures féminines</i>	174
Première période 1748	174
Deuxième période 1748--53	175
Troisième période 1753--1759	175
Dernière période 1759--62	177
<i>Les jeunes gens</i>	177
L'ÉVOLUTION DE VENISE. DÉCADENCE?	179
LE PUBLIC DE GOLDONI?	185
EXPLICATION PSYCHOLOGIQUE	187
CONCLUSIONS	187
LA STRUCTURE FAMILIALE	188
<i>Conclusion</i>	194
APPENDICE: GOLDONI EXOTIQUE	194
<i>La trilogie d'Ircana'</i>	194
<i>La peruviana</i>	197
<i>La bella selvaggia</i>	198
<i>La dalmatina</i>	199
<i>Conclusion</i>	199
DEUX DRAMATURGES DANOIS	201
LUDVIG HOLBERG	201
CHARLOTTA DOROTHEA BIEHL	205
CONCLUSIONS GÉNÉRALES	213
L'AUTORITÉ DANS LE TRIANGLE	217
SIGLES DU SCHÉMA	217
REMARQUES AU SCHÉMA	218
BIBLIOGRAPHIE	225
RENVOIS, SIGLES ETC.	225
ÉDITIONS UTILISÉES	225
ÉTUDES	228
INDEX DES NOMS	239
INDEX DES ŒUVRES	243

PRÉFACE

Ce livre est le résultat de quelques années d'étude consacrées au drame bourgeois et au théâtre de Goldoni (cf. Olsen 1990a, 1990b, 1991b, 1993a, 1995). Comment nous sommes-nous rencontrés ? Je ne me souviens guère, mais peu à peu ma fascination a grandi, et, à un moment donné, j'ai réalisé que je me trouvais devant quelque chose de radicalement différent de ce que l'on trouve dans les autres théâtres des Lumières. Et comme on se méprend facilement sur la visée d'une étude, je voudrais signaler d'emblée que le présent travail n'est pas à proprement parler une étude du théâtre de Goldoni. Plus modestement – et n'excluant nullement d'autres approches – il se propose de mettre en relief certains traits importants, mais quelque peu négligés de ce théâtre.

La critique d'inspiration marxiste avait souvent compris 'drame bourgeois' comme l'expression d'une classe dans ses luttes sociales. Étonné du petit nombre de vrais bourgeois dans ce théâtre, je me suis mis à l'étudier pour m'apercevoir, un peu tard, que je ne faisais que tenter de rétablir l'usage du mot 'bourgeois' courant au XVIII^e siècle. Dans la foulée de ces problèmes, je me mis à la recherche du bourgeois. Je sais que le roman m'aurait offert un terrain plus giboyeux, mais pour certaines raisons, j'en suis resté à l'étude du théâtre. En effet, soit dans le théâtre danois d'un Holberg, puis d'une Biehl, soit dans le théâtre italien et surtout vénitien de Goldoni, j'ai trouvé la formulation de beaucoup de problèmes qu'ont pu se poser des bourgeois : morale du travail, soucis financiers etc. En face des explications, nombreuses qui tentent d'expliquer le théâtre de Goldoni en termes d'évolution sociale, des doutes se présentent, quoique pour Goldoni ces explications gardent à mon avis une certaine plausibilité. Mais j'admets que de telles explications me semblent du moins insuffisantes pour caractériser l'œuvre du grand écrivain ; il y a dans son théâtre trop de détails qui détonnent dans le concert européen. Au hasard d'une conférence à l'Institut Français de Copenhague, j'avais entendu Emmanuel Todd exposer ses idées ; par curiosité, je lus quelques ouvrages de sa main, et ma perplexité m'a fait appliquer les modèles familiaux de Todd, en l'espèce celui de la famille souche, aux structures familiales des comédies de Goldoni. Le lecteur jugera du résultat.

Toujours à la recherche du bourgeois disparu, j'en ai également trouvé quelques traces dans la comédie de la première partie du siècle. Ce bref parcours n'est rien qu'un petit sondage, mais il s'intègre assez bien dans la perspective d'ensemble.

Si, comme je viens de le dire, j'en suis resté à l'étude du théâtre, c'est également que, dans ce genre, la preuve narrative apparaît en toute lumière. Or,

inspiré par les travaux de A. J. Greimas, j'avais déjà étudié la preuve narrative dans le genre de la nouvelle (1976, 1984). On trouve au théâtre une volonté, même une rage de prouver des thèses, qui rend ce genre particulièrement propice à qui désire étudier des valeurs sociales admises.

J'aurais désiré faire précéder le présent travail d'une étude panoramique de la tragédie dès sa renaissance au XVI^e siècle, pour montrer que ce genre est également absorbé par la fonction de 'prouver' certaines valeurs sociales bien précises ; la tâche s'est avérée trop rude, d'autant plus que j'aurais dû essayer de définir la tragédie, pour ainsi dire 'à contre-poil'. Et devant le théâtre de Goldoni, mes intérêts se sont infléchis vers l'étude de la famille, de la subjectivité et de l'autonomie de l'homme.

Je tiens à remercier ma femme, Gunver Kelstrup pour sa lecture attentive du manuscrit, M^{me} Ginette Kryssing-Berg pour la correction de la langue, les fondations : Lektor Knud Henders Legatfond, Landsdommer V. Gieses Legat, Birthe og Knud Tøgebys Fond, ainsi que Statens Humanistiske Forskningsråd (Conseil danois de la recherche) et L'Institut d'Études Culturelles et Linguistiques de l'Université de Roskilde qui ont rendu possible la publication, et M^{me} Karen Ascani et M. Otto Steen Due, directeur de l'*Accademia di Danimarca* et rédacteurs d'*Analecta*, qui m'ont donné de précieux conseils pour la présentation du présent ouvrage.

Roskilde 11 15 janvier 1994

INTRODUCTION

L'ARGUMENTATION NARRATIVE

On sait que dans la réalité presque tout peut arriver, seulement avec une probabilité plus ou moins grande. En littérature il n'en est pas de même. On raconte le plus souvent pour prouver quelque chose. Depuis la percée de la sémiotique greimasienne, on tient pour acquis qu'à tout récit on peut corrélérer un niveau axiologique, niveau auquel des valeurs sont affirmées ou niées. Sans entrer dans le détail, il suffit pour ce qui nous concerne, de concevoir ce niveau axiologique de façon extrêmement simple : les personnages d'un récit représentent quelque chose : des comportements évalués de façon positive ou négative, des groupes, des classes ou des peuples, des religions ou des visions du monde, soit des valeurs. Et toutes ces catégories, d'ailleurs fort hétérogènes, sont évaluées positivement ou négativement.

On ne se tromperait que rarement en affirmant que, dans les genres traditionnels – et sans indication du contraire, je souligne ce point – le succès d'un personnage équivaut à une sorte d'approbation de ce qu'il représente (sa classe, son groupe, son comportement). Sous le récit a donc lieu une sorte d'*argumentation narrative*.

Remarque : L'idée principale est extrêmement simple. Son élaboration a été longue et compliquée. Elle a été pleinement développée par A.J. Greimas (v. surtout 1966, 1970) et son école 'structuraliste'. Je n'entrerai pas dans le détail des problèmes, par ailleurs très intéressants, qui ont été posés par cette manière de voir ; ce qui suit présente sous forme très simplifiée quelques idées générales tirées de cette approche méthodologique. Ainsi les études des modalités (vouloir, savoir, pouvoir) et des modes de véridiction ne seront évoquées que lorsque besoin en est. Par contre, une foule de petites actions seront conçues comme autant d'indices (au sens de Barthes 1966) : elles servent à caractériser un personnage, sans contribuer nécessairement à la conduite de l'intrigue. Ces indices seront donc placés au même niveau que les descriptions et caractéristiques des personnages ; ils seront convertibles en descriptions et, partant, en valeurs. Et, comme le spectateur les voit directement, elles seront pour ainsi dire des 'descriptions directes' auxquelles on peut le plus souvent se fier, contrairement aux caractérisations que les personnages donnent les uns des autres : dans ce dernier cas, en principe du moins, ces énoncés sont à double entente ; ainsi un médisant fournit une autocaractéristique tout en caractérisant un autre personnage. Ce problème est théoriquement très important, et bien des dramaturges et des romanciers profitent des possibilités qu'offre l'hésitation quant à la sincérité, à la véracité d'un personnage. Mais la grande majorité des pièces que nous allons examiner offrent peu de doutes sur le degré de véracité des répliques ; à ce niveau du moins, dans le drame postclassique, la véridiction ne pose guère de problèmes.

Argumentation et réalisme : le voile de la fiction

Il est intéressant de noter que les théoriciens du XVIII^e siècle entendaient fort bien ce qu'est la narratologie. Si l'un des buts de l'art est de plaire, l'autre est d'instruire : *miscere utile dulci*. Gottsched, le grand théoricien du classicisme allemand, a d'ailleurs explicitement formulé une grande partie des acquis de la narratologie moderne. Voici sa fameuse recette pour la confection d'ouvrages en différents genres : on prendra une maxime morale, puis on choisira un événement commun dans lequel il y ait une action qui rappelle de façon frappante la maxime choisie (1968, vol. VI/1, p. 215 ss. et vol. VI/2, p. 317 ss.). La maxime (conçue à l'usage d'un jeune prince) pourrait être : « l'injustice et la violence sont des vices détestables ». Un événement réduit à ses traits généraux (*allgemeine Begebenheit*) peut rendre cette maxime tangible : « il était une fois un homme faible et sans fortune : il vivait content du peu qu'il possédait sans incommoder personne. Un violent, que ses désirs immodérés rendaient effronté et cruel, attaque le faible et satisfait ses désirs impies par le dommage et la ruine du faible ».

Puis Gottsched donne quatre versions, une fable, une comédie, une tragédie et une épopée. La fable pourrait être celle du *Loup et de l'agneau*.

Remarque : on se souviendra pourtant que la Fontaine a déjà, ironiquement, transformé la maxime en « la raison du plus fort est toujours la meilleure ». Je fais la remarque seulement pour poser la question du rapport entre narration (événement) et maxime : la relation bi-unilatérale que semble présupposer la poétique de Gottsched peut s'avérer problématique, si d'autres éléments textuels, ironie p. ex. viennent s'y ajouter. Gottsched s'accorde également une autre condition et cela sans expliciter la procédure : pour lui, il va de soi que le faible est sympathique et que le fort est antipathique. Cela se voit dès le schème de l'événement ; plus précisément, la sympathie est posée par la phrase : « Il vivait content du peu qu'il possédait sans incommoder personne », indice qui gagne la faveur du lecteur à ce personnage. Mais on peut concevoir d'autres perspectives sur cette passivité, cette autarcie : une éthique aristocratique pure et dure y verrait peut-être simplement une proie toute désignée.

Une comédie présenterait un violent qui, ayant perdu dans un tripot jusqu'à son juste-au-corps, va forcer, l'épée à la main, un passant à lui donner le sien. L'ayant revêtu, notre violent est roué de coups par des laquais payés par un ennemi du passant pour rosser celui-ci. Il y faut encore d'autres épisodes (*Zwischenfabeln*), dit Gottsched, pour faire une comédie entière. Les personnages seront des bourgeois ou, tout au plus, des nobles. Le vice y doit être ridicule et non pas détestable ou horrible (*abscheulich, schrecklich*), et il faut donc se contenter d'un petit tort.

Une tragédie se distingue de la comédie produisant, au lieu du rire, l'admiration (au sens cornélien), la terreur et la pitié. Il y faut donc des rois et des grands nobles qui éveilleront par de grands vices et des adversités douloureuses des émotions violentes. Par exemple, un puissant roi jette son dévolu sur la propriété d'un vassal. N'ayant pu l'acquérir par des offres d'argent, il fait condamner à mort l'innocent et se saisit de ses biens. C'est à peu près l'histoire du roi Achab et de la vigne de Naboth (*Rois*, I,21). Il

faut, ici encore, ajouter des épisodes. Remarquable est également le partage opéré entre la pitié et la terreur : pitié pour la victime, terreur, ou mieux horreur (Abscheu), en face du vicieux. Nous retrouverons ce partage chez Giraldis (cf. pp. 36 ss.).

Dans son chapitre sur la tragédie, (vol. VI/2, p. 309 ss.), Gottsched examine l'*Œdipe* de Sophocle et y trouve Œdipe coupable : puisque l'oracle lui avait prédit qu'il tuerait son père, il aurait dû s'abstenir de tout meurtre ! On 'admire' (le terme, 'erstaunen', revient), et Gottsched qualifie d'édifiants les commentaires que fait le chœur sur l'inconstance de la Fortune.

L'épopée montrera un roi conquérant, affligeant ses voisins et périssant à la fin à cause de ses crimes. Les nombreux exemples sont pris parmi les ennemis les plus notables d'un peuple, p. ex. Hannibal pour les Romains, Attila pour les Gaulois – et Louis XIV pour les Allemands ! Pourtant Gottsched n'est pas un imitateur servile des Anciens. Il fait observer que choisissaient le plus souvent pour héros de leurs épopées des personnages positifs, mais constate sèchement Gottsched : la première fable et la maxime qui lui sert de base ne permettent rien d'autre qu'un personnage négatif. Un bon générativiste avant la lettre !

Gottsched reprend également un couplage devenu traditionnel entre rang social et genre littéraire. On peut supposer que le menu peuple serait le protagoniste du bas comique, du ridicule isolé – mais Gottsched refuse celui-ci. Le comique peut accepter, soit des bourgeois, soit des nobles ; l'important est que ces personnages restent des personnes privées. La tragédie et l'épopée par contre exigent comme protagonistes des personnes publiques : princes et rois, et comme objets de grands intérêts : l'acquisition d'un État, par exemple. Sur les points évoqués, les vues de Gottsched se distinguent peu de celles exprimées dans *L'Encyclopédie* (cf. p. 44 ss.).

A l'origine de l'activité critique, le rapport entre valeurs et littérature a donc été évident. Mais si la littérature a eu depuis son début une fonction moralisatrice : enseigner le bien, condamner le mal, cette fonction a été progressivement occultée par les tendances réalistes qui se font sentir du moins depuis le classicisme français (XVII^e siècle).

Un Diderot des romans et contes tardifs avait pourtant attaqué de front l'argumentation narrative naïve. Ainsi dans *Ceci n'est pas un conte* on peut lire :

Quoi ! une litanie d'historiettes usées qu'on se décochait de part et d'autre, et qui ne disait qu'une chose connue de toute éternité, c'est que l'homme et la femme sont deux bêtes très malfaisantes (OR p. 792).

Ce qui est peut-être plus curieux, c'est que la doctrine du réalisme voulant qu'une représentation artistique soit vraisemblable, c'est-à-dire reconnaissable, est née, semble-t-il, avec la littérature sentimentale, comme un nouveau moyen de produire des effets. Ainsi Gellert, promoteur de la comédie émouvante allemande dans sa *Pro Commoedia commovente* (in Lessing vol. VI, p. 44) pouvait proposer, en 1751, avant Diderot, une réalisation bien réaliste

d'une pièce de théâtre, et cela pour faire passer une 'argumentation narrative' (récompense des bons) qui, autrement, risquerait de passer pour invraisemblable. Cet auteur accepte en effet qu'afin de produire l'admiration et le désir (d'imitation), sur la scène, il faut représenter la vertu plus grande et plus brillante qu'elle ne paraît dans la vie commune. Or, ce faisant, on court le risque de voir considérer cette sorte de peinture de mœurs comme exagérée. Seulement l'art peut rendre l'inhabituel vraisemblable. Et c'est pourquoi, comme le dit Saïe (1988, p. 132), Gellert propose l'emploi d'une foule de petits détails vrais. Ces petits détails vrais assument, pour Diderot, une fonction analogue, celle de faire croire : Citons parmi plusieurs possibles, un passage des *Deux Amis de Bourbonne* :

Il (l'auteur) parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même : Ma foi, cela est vrai : on n'invente pas ces choses-là. C'est ainsi qu'il sauvera l'exagération de l'éloquence et de la poésie ; que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art, et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur (ŒR, p. 791).

Il est vrai que, selon le Diderot de l'âge mûr, l'art ne doit plus servir à prouver comme au temps du 'drame bourgeois', dont nous parlerons ci-après, mais la fonction du réalisme reste celle d'occulter autre chose. Ainsi, avant de tomber, vers la fin du XIX^e siècle, dans l'esthétique de la représentation, de la mimésis réaliste, on était parfaitement conscient, au XVIII^e, de la fonction, ou d'une des fonctions, d'un tel réalisme (cf. sur ce point aussi Barthes 1968). Retenons la double face du réalisme : d'une part il sert à occulter le fait que tout texte littéraire propose aussi des valeurs, mais, de l'autre, fonction tout aussi importante et que l'on peut suivre dans les défenses du théâtre, puis, depuis le XVIII^e siècle, du roman, la proclamation d'une esthétique réaliste sert de défense contre les exigences de ceux qui veulent réduire l'art à la morale – et parfois comme paravent de l'immoralisme (cf. May 1963).

Modèle simple

Nous pouvons résumer par un modèle théorique les opérations narratives dont nous aurons besoins.

Remarque : C'est de propos délibéré que je me débarrasse de certaines notions théoriques, très utiles à d'autres propos, mais qui ici n'auraient servi qu'à alourdir l'exposé. Ainsi la non distinction entre personnages, acteurs et actants ne crée que rarement des problèmes. Le modèle actantiel sera réservé à quelques cas où il servira utilement à établir des distinctions. Les modalités, la véridiction et d'autres catégories feront leur apparition si besoin en est. Mais toutes ces omissions n'ont pas pour but de voiler combien je dois à la tradition née avec les études narratologiques de A. J. Greimas et son école.

Ce modèle comporte un niveau profond, un niveau des valeurs. Ces valeurs sous-tendent ce qui se passe à la 'surface', c'est-à-dire dans le texte, tel que

nous le lisons. Dans un récit il y a passage d'un pôle négatif à un pôle positif ou vice-versa. Cela peut s'écrire de façon fort simple : $+ \implies \div$ ou $\div \implies +$.

Ces valeurs sont affirmées ou niées dans le cours du récit. Mettons qu'un jeune homme aime une jeune fille et qu'après de nombreuses aventures périlleuses il arrive à l'épouser. L'amour y est évidemment affirmé comme valeur (c'est le cas de la majeure partie de la littérature. Au théâtre, il y a très peu de pièces sans l'amour heureux ou, plus rarement, malheureux). Mais que prouve un amour couronné de succès ou d'échec ? Très souvent c'est un comportement qui y est loué ou rejeté (pensons ainsi aux nombreuses Écoles qui jalonnent la production dramatique depuis Molière : des femmes, des maris, des amis, des mères, des bourgeois, des jeunes, etc. Souvent même, on trouve la composition par contraste, un personnage négatif mis en relief par son pendant positif (Alceste-Philinte) et au dénouement, les deux comportements sont sanctionnés respectivement par l'échec et le succès.

Pourtant, à un autre niveau, des valeurs sociales s'opposent. Cela vaut déjà pour les comportements : il y a des styles de vie bourgeois et des styles de vie nobles. Mais comme la grande affaire est l'amour, c'est le mariage qui constitue l'enjeu majeur, et certaines pièces répondent à la question : qui peut se marier avec qui ? Ce fut un des grands problèmes traités par l'argumentation narrative de la nouvelle traditionnelle, genre qui s'épuise vers 1600 (cf. Olsen 1976, 1984).

Au théâtre, il s'agira, si l'on fait abstraction de diverses allusions, presque toujours d'amours légitimes : pour la scène publique, plus que pour le livre, la censure était incontournable. Le théâtre officiel (le théâtre de société peut dans une certaine mesure faire exception) est sans aucun doute le genre qui éprouve des difficultés presque insurmontables à déjouer le contrôle. Les livres pouvaient passer en contrebande ; existaient diverses pratiques de tolérance (cf. pour la France Mass 1977). Rien de la sorte au théâtre ; impossible de se soustraire à la surveillance (les autorités n'avaient qu'à envoyer un agent assister à la représentation) et, fait peut-être plus important, une représentation théâtrale pouvait devenir une manifestation quasi politique, une protestation, mais également un soutien à une certaine politique. Bref, une représentation théâtrale pouvait tourner au scandale public, et ceci dans une structure sociale toute différente de la nôtre où la participation publique aux affaires politiques, si elle existait, était d'une autre nature que celle que suppose une démocratie représentative (cf. Colin Lucas, 1988). Les autorités attachaient une grande importance aux manifestations populaires, plus ou moins spontanées (et peut-être sommes-nous de nos jours en passe de retourner à des structures analogues de la sphère publique).

On trouvera donc le plus souvent les prétendants acceptés ou rejetés en fonction de leur classe. Pourtant, au niveau du texte manifeste, le choix du partenaire est loin de constituer le seul objet narratif de l'intrigue. Si l'interpénétration des couches sociales est importante, la cohabitation d'un mari et d'une femme de classes différentes (bourgeoisie et noblesse), et les problèmes qui s'ensuivent peuvent constituer, sous diverses formes, une des

sources du comique et de la critique sociale. Finalement, les pièces peuvent mettre la sourdine à la polémique sociale pour aborder d'autres problèmes, comme c'est le cas dans le drame bourgeois.

Formes de la preuve

Les personnages sont exemplaires et, dans la production comique classique l'exemple négatif prévaut : les amoureux et d'autres personnages sympathiques sont là surtout pour mettre en relief les caractères ou les mœurs ridicules (et donc condamnés). Mais justement, au cours du XVIII^e siècle, l'exemple positif prendra de plus en plus d'importance. On propose des modèles, d'abord présentés comme repoussoirs des personnages négatifs, puis mis en scène pour leur propre valeur d'exemple.

Une telle évolution a évidemment partie liée avec l'âge des Lumières qui voit s'opérer une profonde transformation de l'image que l'on se fait de l'homme. L'homme devient bon, source de valeurs. Et ce bouleversement a lieu aussi bien au niveau religieux (déclin du jansénisme, mise en veilleuse, en bien des pays protestants de la doctrine de la prédestination). Les problèmes esthétiques – qui presque seuls nous occuperont – ne tarderont pas à se faire sentir. Le mal devient autrement problématique pour qui croit que l'homme est bon et doit recevoir sa récompense, rien moins que le bonheur, ici-bas. Les nouvelles conceptions du tragique et du comique porteront la marque d'une telle évolution.

Passant à la technique narrative utilisée, je vais maintenant résumer quelques formes du dénouement qui sont loin d'être idéologiquement neutres.

Formes du dénouement

Un récit peut réaliser l'opposition succès-échec ou, au niveau axiologique, affirmation-négation, de bien des manières. Distinguons trois grandes catégories : on peut dénouer une intrigue, soit par *l'action* des protagonistes, soit par le *hasard*, soit par la *reconnaissance*. Essayons de donner une définition approximative du hasard. Pour une discussion, je me permets de renvoyer à Olsen (1979 et 1984, p. 27 ss.). Négligeant dans un premier temps la reconnaissance, dont il sera question ci-après, je me limite ici à prendre en considération le hasard en dernière position, approximativement le dénouement et ses conséquences immédiates. Sera considérée comme une action du hasard l'intervention d'un actant n'appartenant pas au nombre des protagonistes, et d'une action non-volontaire due à un protagoniste ainsi que les méprises, les quiproquos factuels qui déclenchent des réactions. Le plus souvent hasard et action s'entremêlent (pour l'analyse de quelques exemples, cf. p. 29).

Mais si l'intervention du hasard est relativement rare dans la période qui nous occupe, il n'en va pas de même pour la reconnaissance ou l'agnition ou, mieux, les reconnaissances, car on peut en distinguer plusieurs types. Je reproduis un schéma dont je me suis déjà servi (1976, p. 46 et 1984, p. 34). Ce

schéma fait voir comment les reconnaissances opèrent sur les valeurs. Il est une réduction d'une catégorisation élaborée par F. Rastier et A. J. Greimas (in Greimas 1970). Les valeurs sociales peuvent être prescrites ou interdites : un(e) tel(le) peut ou ne peut pas épouser un(e) tel(le). Les valeurs personnelles peuvent être désirées ou craintes : un(e) tel(le) veut ou ne veut pas épouser un(e) tel(le). D'où les combinaisons suivantes ; nous n'enregistrons que le passage à des combinaisons stables, (les autres ne pouvant guère servir à terminer un récit traditionnel, mais bien, placées au début, nouer un conflit) :

		valeurs sociales	
		prescrit	interdit
Valeurs personnelles	désiré	c1	a b
	craint	d e	c2

a est la forme la plus courante : un personnage s'avère riche, noble etc. et devient donc un parti socialement acceptable. **b** est également fréquent : le personnage est dévalué et n'est plus l'objet du désir de l'autre. **c1** est réalisé dans *Le Fils naturel* de Diderot : deux personnages s'avèrent être frère et sœur : il ne peuvent ni ne veulent donc se marier. **c2** se trouve dans *la Mère coupable* de Beaumarchais : deux jeunes s'avèrent n'être pas frère et sœur et peuvent donc se marier. **d** indique qu'un personnage abhorré devient acceptable ou directement aimé. **e** écarte un personnage non-désiré.

a, **d** et **c2** sont des reconnaissances primaires : elles peuvent amener à elles seules le dénouement. **b**, **c1**, et **e** sont secondaires : elles servent à écarter un obstacle, souvent un des protagonistes candidats au mariage ; ainsi dans le corpus de nouvelles que j'ai analysé, **c1** fonctionne comme un procédé éprouvé, le rejet admis de l'inceste, pour empêcher un amour, résoudre une rivalité (v. Olsen 1976, p. 45 ss. et 1984, p. 34 ss.).

Les reconnaissances secondaires se combinent facilement avec l'action, notamment le dévoilement de l'amant indigne (**b**, **c1** et **e**) : on se détourne avec facilité ou contraint par la force des choses d'un amant indigne, avéré socialement inacceptable (cas rare) ou impossible comme amant, puisqu'il est proche parent.

Reste la catégorie de la conversion : un personnage peut se convertir. Les amoureux peuvent changer leur désir, l'objet de leur amour. C'est là une possibilité sur laquelle j'insisterai quand elle se présentera. En effet, si l'amour est valorisé, comme c'est le cas au théâtre, changer d'objet pose des problèmes. L'autorité peut également changer d'avis, céder finalement aux as-

pirations des jeunes, mais les règles du jeu social imposent des limites fort étroites à cette possibilité.

Enfin il faut dire que les possibilités énumérées peuvent se combiner entre elles ou avec d'autres mouvements narratifs. Parfois un amoureux réalise une conversion (non érotique) aux vertus sociales, ce qui entraîne la conversion de l'autorité : son acquiescement au mariage désiré.

Ces remarques, très succinctes, sur quelques éléments de narratologie, ont insisté uniquement sur l'aspect purement logique des opérations narratives. Inutile de signaler l'insuffisance d'une telle approche : elle saute aux yeux. Mais elle peut avoir son utilité, soit pour dégager les présupposés tacites de certains genres ou de certaines cultures, soit pour déceler la rage de prouver qui distingue certains genres et certaines périodes : en majorité, les œuvres littéraires comportent une dimension argumentative : elles proposent des valeurs sans pour autant se laisser toujours réduire à cette argumentation.

Remarques

Je vais accompagner ces distinctions théoriques de quelques remarques sur des cas particulièrement typiques. Il faut distinguer les termes sur lesquels opéreront ces catégories narratives. Grosso modo trois instances sont en jeu : l'autorité (père, mère, mari, femme, roi etc.), le personnage objet de cette autorité (fils, fille, femme, mari), et le personnage désiré ou désirant (souvent les deux) extérieur à la relation autorité – objet. L'investissement le plus fréquent de ce triangle oppose une autorité parentale et deux jeunes qui s'aiment. Un autre oppose une femme (veuve), autorité et objet (elle peut accorder sa main elle-même) à un ou plusieurs soupirants. Par contre, l'investissement mari-femme-versus amant, courante dans les romans et les nouvelles, est rare, puisque le théâtre officiel observe les bienséances. Il s'agit dans tous ces cas du triangle érotique dont je me suis servi à plusieurs reprises (notamment in 1976 et 1984). Il va sans dire qu'une pièce peut réaliser plusieurs triangles et qu'un personnage peut occuper des places différentes dans des triangles différents. De même, un personnage peut réaliser plusieurs actants, et un actant peut correspondre à plusieurs personnages – mais les termes du triangle ne sont pas des actants au sens greimasien. Le schéma (p. 219) enregistre certains triangles réalisés dans le théâtre de Goldoni. Une analyse exhaustive aurait exigé que l'on tienne compte de bien d'autres triangles. Qu'un exemple suffise : dans *La scozzese*, Milord Murrai fait la cour à Lindana, qui est donc autorité et objet en même temps. Ce triangle n'a pas été enregistré. Milord Murrai figure par contre comme autorité et objet et Lindana comme terme extérieur. En effet, Milord Murrai hésite à épouser la jeune fille vertueuse et ne s'y résoud qu'une fois qu'une reconnaissance a établi sa haute noblesse. Cette reconnaissance aboutit au triangle traditionnel : père, fille, prétendant (milord Murrai). Si le premier est négligé, c'est que Milord Murrai n'envisage pas sérieusement la séduction ; il n'incarne pas, même pas de façon passagère, l'immoralité.

Reconnaisances

Si pour quelque raison que ce soit, un récit n'ose pas conduire un conflit jusqu'à sa fin logique (et donc souvent malheureuse), il reste l'expédient des reconnaissances. Parmi celles-ci la reconnaissance sociale est de beaucoup la plus fréquente. Elle porte généralement sur l'inégalité de rang ou de fortune. J'aurai souvent l'occasion de revenir sur cette catégorie importante, qui, lorsque renaissait la comédie en Europe, avait déjà fait ses preuves dans la nouvelle (cf. Olsen 1976 et 1984).

Apparemment, l'utilisation de cette forme va de pair avec le renforcement du respect pour l'autorité, avec une société plus autoritaire, plus 'paternelle'. On verra que la comédie de la Renaissance italienne pouvait s'en passer (cf. p. 29), mais Molière y a fréquemment recours. Un exemple célèbre en est *l'Avare*. Un autre plus curieux en est *Les Fourberies de Scapin*. Dans cette pièce en effet, la ruse aurait pu suffire. Le père est prêt à verser la rançon pour l'enlèvement prétendu de son fils, mais Molière réalise, en surimpression, une reconnaissance sociale qui supprime les réticences du père. Ce respect de l'autorité est pourtant bafoué. On obéit au père, mais il est roué de coups, lorsqu'il se cache dans le sac. Dans cette comédie, et plusieurs autres, Molière se sert de la reconnaissance bien qu'il eût pu résoudre l'intrigue par la ruse seule. Souvent d'ailleurs, la reconnaissance est des plus superficielles et vient couronner un fait accompli.

Mais si le respect pour le père chez Molière est tout relatif, si l'autorité est souvent respectée quant au choix du partenaire pour le mariage, il n'en va pas de même, lorsqu'on observe les traits ridicules dont on charge la figure du père. L'agressivité de la caricature comique vient compenser les restrictions imposées par l'autorité à l'autoréalisation des jeunes.

Molière est sans doute un esprit des plus libres, mais il a vécu dans une période qui imposait le respect de l'autorité, respect qui continue pendant la période qui nous occupe, du moins chez Goldoni. Pour cette raison, mais également parce que les comédies de Molière sont bien connues, nous allons continuer à parcourir brièvement certains dénouements dont ce grand dramaturge se sert souvent.

Deus ex machina

Le procédé du *Deus ex machina* vient, comme la plupart des reconnaissances dénouer un conflit insoluble. On pourrait, d'après notre définition du hasard, être tenté de le classer avec celui-ci, mais sa fonction ressemble autant à celle de la reconnaissance et souvent elle est condamnée pour les mêmes raisons d'esthétique que cette dernière. Et il est vrai que le vraisemblable en souffre fort. Mais dans des circonstances particulières, l'intervention d'un 'Dieu' ou d'un autre facteur 'extra-fictionnel' (ce barbarisme indique une instance, un acteur, n'appartenant pas aux agents normaux de l'univers fictif en question), peut marquer une forte rupture culturelle : une transformation proposée des systèmes de valeurs en jeu. C'est le cas à la fin de *l'Orestie* d'Eschyle, quand Pallas Athène déclare Oreste non coupable,

c'est le cas dans une tragédie à fin heureuse, *l'Orazia* de l'Arétin, où la voix du peuple et une voix céleste réintègrent dans la communauté Horace qui a tué sa sœur, pourvu qu'il accepte de faire amende honorable en passant sous le joug (in Ariani 1977, II, avec une excellente introduction, dans le volume I). Dans les deux cas, ce sont les valeurs qui sont transformées. Ce qui, sous l'ancienne loi, était un crime, devient, dans certains cas, presque légitime. Il faut peut-être également placer dans cette catégorie certains drames religieux, mais on pourrait dire que dans le merveilleux, les êtres surnaturels appartiennent à l'univers de la fiction. Ainsi dans les quarante *Miracles de Nostre Dame par personnages*, drames du XIV^e siècle (cf. Paris 1876--83, Glutz 1954 et Olsen 1988), l'intervention de la Vierge Marie en faveur de ceux qui lui ont voué un culte est constitutive du genre.

Les limites sont quelque peu floues. *Le Tartuffe* de Molière ne va pas jusqu'à reformuler des lois, mais met en scène une confiance faite au roi qui, lui, saura corriger les maux provoqués par les directeurs de conscience. Confiance pas toujours illusoire, si l'on suit les rapports entre Molière et Louis XIV.

La conversion

Une autre possibilité, la conversion de l'un des protagonistes, jeune ou vieux, est moins fréquente dans le théâtre de Molière. Ou plutôt, Molière se sert bien, parcimonieusement, de conversions, mais elles arrivent trop tard pour servir de dénouement. Dans *Le Misanthrope* Alceste opte finalement pour Élise, mais c'est trop tard ; elle a accordé sa main à Philinte. Les conversions arrivent également trop tard pour Armande des *Femmes savantes*, pour les deux jeunes filles dans *les Précieuses ridicules* et pour toute la famille dans *le Tartuffe*. La conversion tardive chez Molière semble plutôt confirmer la sanction des valeurs négatives par l'échec. Et la conversion est parfois incomplète : même si Argan du *Malade imaginaire* se convertit, se rendant compte de la tendresse que sa fille lui porte et de la fausseté de sa seconde femme, il n'abandonne pas son vice principal, son hypocondrie.

Inversement on trouve la conversion refusée, le maintien des valeurs négatives critiquées et l'exclusion de leurs porteurs. C'est bien le cas pour *le Misanthrope* (après l'hésitation que marque l'offre faite à Élise), ainsi que pour les protagonistes éponymes du *Tartuffe* et de *Dom Juan*.

La catégorie de la conversion, occupera une place importante dans la comédie larmoyante et dans le drame bourgeois, et fera son apparition massive avant le milieu du XVIII^e siècle. Ici s'impose la distinction des personnages sur lesquels elle opère. Si l'autorité se convertit, le plus souvent devant une conduite vertueuse et respectueuse de la part des jeunes, cette conversion est souvent accompagnée de la reconnaissance sociale presque obligatoire. Si par contre il s'agit d'un jeune, la conversion se trouve souvent appuyée par la force : un personnage se trouvant réduit aux abois, se convertit *in extremis*. On peut même séparer à la fin le bon grain de l'ivraie, con-

vertissant un personnage et expulsant un autre, procédé souvent utilisé par Goldoni. La conversion aux normes sociales ne suppose donc pas nécessairement que l'on mette en scène les grands sentiments, ni que l'on fasse couler les larmes pendant toute la durée du spectacle. Dans une première période, lors de la naissance de la comédie larmoyante, la conversion se trouve placée au dénouement d'une pièce d'esprit général comique, comme l'a bien vu Kruuse (1934, p. 78 et passim). Plus significative sera donc la conversion plus ou moins gratuite et immédiate, telle que la mettra en scène le drame bourgeois.

La conversion était loin d'être inconnue dans la littérature de la Renaissance. Au fond, il est peut-être plus significatif de constater que certains recueils de nouvelles et certaines formes de drames renoncent à cette catégorie ou en usent parcimonieusement, alors que d'autres l'adoptent. C'est notamment le cas d'un Giraldi Cinthio, qui, dans ses *Hecatommithi*, se sert copieusement de la conversion à la vertu et qui introduit également cette catégorie dans certaines de ses tragédies à fin heureuse.

C'est pourtant en Angleterre, avec la naissance du drame sensible, qu'elle connaîtra une nouvelle exploitation qui se retrouvera dans la production dramaturgique d'autres pays (cf. p. 70).

Victoire – défaite

Nous verrons que l'adultère peut fort bien se réaliser par l'action de l'amant ou d'un adjuvant. C'est le cas dans la première comédie italienne, avec ou sans le concours du hasard. C'est là un dénouement rare, un trait marqué, que l'on ne retrouve guère dans la comédie sérieuse classique.

En effet, il est assez rare que la comédie classique ou post-classique utilise la catégorie de la défaite complète de l'autorité. En règle générale, les autorités sont respectées, du moins superficiellement, quant au dénouement. Même dans *George Dandin*, comédie où Molière a recours au vieux fond des *fabliaux* et, qui plus est, où le mari étant porteur de valeurs négatives (en condamnant par l'échec et le ridicule le paysan parvenu, la pièce désapprouve la mobilité sociale), le cocuage n'est pas expressément réalisé ; le mari ne doit concéder à sa femme qu'une honnête liberté, mais évidemment les allusions à l'adultère sont patentes.

Il serait pourtant se risquer trop loin que de vouloir nier l'efficacité de la ruse dans tous les dénouements des grandes comédies de Molière. On la trouve par exemple dans deux comédies célèbres, le *Malade imaginaire* et le *Bourgeois gentilhomme*. Dans ces deux pièces, le maniaque demeure possédé par son idée fixe, et la ruse consiste à le persuader que ses souhaits ont été réalisés, soit que, devenu lui-même médecin, il peut se passer des charlatans, soit que, nommé à un rang imaginaire, mamamouchi, il accepte un gendre travesti comme gentilhomme turc. Dans les deux cas, les exigences de la cour de terminer la pièce par un ballet imposent aux interprétations quelque prudence : contentons-nous de constater que la réalisation de l'amour, malgré

la volonté du père, a lieu dans un ailleurs féerique, détaché des conditions de la société contemporaine.

Il y aurait donc, chez Molière – ou chez son public – une certaine réticence à transgresser, au niveau des valeurs, les interdits de l'autorité, et, de façon compensatoire, dirait-on, une tendance à bafouer cette même autorité par un renforcement du ridicule mis en scène par des épisodes répétés, par des 'indices' au sens de Barthes (1966). Mais, nous y reviendrons longuement, au fur et à mesure que l'on progresse dans le XVIII^e siècle, le respect pour l'autorité paternelle ira en augmentant, au théâtre comme dans le roman et dans la réflexion générale.

La défaite de l'amant ridicule pose un problème inverse. Certes, les normes sociales n'en souffrent pas, mais les attentes du public sont déçues, à moins que l'on se trouve près de la farce, comme p. ex. avec les *Précieuses ridicules*. Généralement, dans la comédie sérieuse, la défaite d'un amant se trouve compensée par la victoire d'un autre. Les cas où l'amant se trouve vaincu, où la pièce se termine sans mariage, seront d'autant plus significatifs. On en trouvera dans le théâtre de Goldoni.

Pour pouvoir mettre en scène, du moins par allusions, l'adultère ou même la révolte et la défaite de l'autorité, il existe pourtant quelques possibilités. A cet effet, le tuteur est une figure idéale. Il cherche à profiter de l'ignorance et de la naïveté de sa pupille pour l'épouser. Ainsi il combine les traits ridicules du vieil amant avec la tyrannie odieuse d'un père dur. C'est le cas dans *l'École des maris* et dans *l'École des femmes*. Dans *l'École des maris* la ruse crée en elle-même un fait accompli qu'aucune reconnaissance ne vient atténuer ou justifier. Dans *l'École des femmes* la reconnaissance destitue le tuteur de ses fonctions (possibilité qui ne figure pas sur le schéma p. 17). Mais dans les deux comédies, la ruse se dirige, non pas contre la figure du père, mais contre un vieux tuteur. Au fond, il aurait été très facile de tourner ces deux pièces en comédies d'adultère ou de révolte ouverte contre l'autorité paternelle. Néanmoins l'expédient adopté par Molière lui permet de dresser l'image négative du mari/père odieux pour en faire la critique. Sous la forme de l'autorité usurpée, la figure du tuteur offre un substitut à la critique du pouvoir paternel ou marital.

Exemple négatif – exemple positif

Finalement, il faut nous placer dans une autre

optique sur la fonction argumentative de l'art, à savoir l'exemple. On distingue généralement l'exemple positif de l'exemple négatif. L'exemple négatif est de loin le plus fréquent, sa structure en est extrêmement simple et cela depuis la fable antique : une action exemplaire, une conduite quelconque, p. ex. la politesse ou la goujaterie envers une personne rencontrée en chemin est évaluée par ses conséquences ; ainsi dans les contes de fées, les deux aînés répondent impoliment et n'obtiennent rien – ou sont punis, alors que le cadet obtient une aide, un adjuvant. Dans le théâtre de l'époque classique c'est l'exemple négatif qui est prédominant, mais à l'époque qui nous occupe, l'exemple po-

sitif commence à être utilisé de plus en plus. Si à cela on ajoute que cet exemple positif représente des valeurs sociales admises, on a déjà saisi un aspect important de l'esprit de la dernière moitié du siècle (cf. Kruuse 1934, p. 230).

Il semble également que l'argumentation narrative primitive du récit bref est l'exemple négatif, *l'exemplum deterrens* (cf. Perelman 1977, Vitale-Brovarone 1980 et Salwa 1985). En ce qui concerne la fable antique, une action est proposée aux lecteurs et cette action est évaluée négativement (cf. Nøjgaard 1964, p. 72 ss.). *L'exemplum* ou le récit bref à argumentation positive est plus rare. On le trouve pourtant dans la nouvelle dès son origine (le *Novellino* en contient des occurrences), mais pour arriver à un dosage conscient d'exemples négatifs et positifs, il faut attendre la Contre-Réforme et notamment les nouvelles de Giambattista Giraldis : *Gli hecatommithi* (cf. Olsen 1976 et 1984). La positivité de Giraldis se limite pourtant le plus souvent au repentir, c'est-à-dire qu'il utilise la conversion comme exemple positif.

On connaît des exemples positifs chez Molière : La sage Henriette qui se marie met en relief le regret tardif d'Armande d'avoir refusé le mariage (*les Femmes savantes*) ; Philinthe et Éliante qui se marient, alors qu'Alceste et Célimène restent seuls (*le Misanthrope*). Mais ce sont, et de loin, les exemples négatifs qui dominent.

Conclusion

Les dénouements des comédies de Molière présentent ainsi un tableau quelque peu confus : s'il est incontestable que sa dramaturgie est loin de la nouvelle veine moralisatrice, elle manifeste d'une part une tendance libérale qui s'attaque à l'autorité paternelle, souvent exposée au ridicule. D'autre part, et toujours dans les grandes comédies, cette même autorité n'est que rarement vaincue au niveau narratif : reconnaissances, passage au niveau irréel du ballet, intervention du *deus ex machina*.

Ce dernier trait, loin d'être propre à Molière, constitue probablement un des présupposés de sa période, le classicisme. On sait que l'autorité paternelle, plus ou moins mise en parallèle avec celle du roi comme père de son peuple, s'est renforcée depuis la Renaissance. Le roi pouvait être considéré comme le père sévère, punisseur, comme le Dieu terrible de la première Réforme. Puis, par suite de l'évolution idéologique générale, on en est venu à insister sur sa clémence, sur sa prévoyance, voir en lui le père nourricier de ses peuples, image que l'on trouvera surtout dans les pays protestants (Allemagne, Danemark) de la dernière moitié du XVIII^e siècle. Au niveau familial, aussi bien que dans les métaphores politiques, on trouvera la même tendance en Angleterre et en France. Le culte du père entrera dans bien des drames de Goldoni, de Diderot et de Fielding, pour ne citer que quelques exemples.

Mais cette conception politique de la royauté fut contestée aussi bien en Angleterre qu'en France. Ne citons que Locke (*Two treatises on Government*)

et Rousseau (*Discours de l'inégalité*) comme penseurs qui refusent le parallèle entre le père et le roi (cf. p. 191).

Remarque : Pour cette partie j'ai utilisé l'article de Bengt Algot Sørensen : 'Die Vater-Herrschaft in der früh-aufklärerischen Literatur' in Barner 1989, pp. 189--231 (cf. également Algot Sørensen 1984). Dans (1989) l'auteur analyse deux tragédies : *Der sterbende Cato* de Gottsched et *Philotas* de Lessing. Notons en passant que les deux pièces comportent de vrais conflits de valeurs, non escamotés par des reconnaissances ou autres procédés conciliateurs. Un conflit, celui de Gottsched entre, d'un côté, le stoïcisme politique d'un Caton, prêt à sacrifier les liens familiaux et, de l'autre, l'amour que César, bon père, porte à son peuple, a été mis en évidence par Sørensen, qui s'inscrit en faux contre le commentaire dont Gottsched fait accompagner sa tragédie. C'est, toujours selon Sørensen, un conflit analogue, celui entre la politique et les sentiments privés que Lessing n'arrive pas à résoudre (cf. également 169, 188).

Cette ébauche de dénouements possibles n'esquisse que quelques possibilités parmi d'autres. Dans un drame, on peut en principe attribuer un dénouement à chaque personnage important. Dans ce qui précède, je me suis limité, avec quelques exceptions, à décrire le dénouement du point de vue des protagonistes du 'triangle érotique' de la comédie. Mais, dans les grandes comédies de Molière, on peut se placer à d'autres points de vue : ainsi Célimène, personnage dévalorisé par l'abandon d'Alceste, maintient néanmoins son système de valeurs contre vents et marées. Elle est jeune et ne saurait sans trembler aller s'enfermer dans un 'désert', ne fût-ce qu'à quelques lieues de Paris. Célimène est certes protagoniste du triangle, mais elle rejette ce rôle et reprend sa liberté. Il est loisible de lire la pièce dans une telle perspective (cf. Nykrog 1976).

Reste que les catégories narratives évoquées peuvent être fortement modifiées par d'autres perspectives possibles. Pour la période qui nous concerne, on pourrait évoquer la neutralisation des valeurs mises en scène : tous les personnages seraient plus ou moins négatifs, comme c'est souvent le cas dans la comédie 'Régence' (qui au fait débute bien avant la fin du XVII^e siècle). Si les personnages sympathiques, qui invitent à une forte identification, perdent de poids ou disparaissent, l'issue du conflit prend une moindre importance. Si d'autre part, tous les personnages sont bons – sauf quelques défauts mineurs – l'issue prend une toute autre signification que celle d'affirmer les valeurs que portent certains personnages : l'enjeu sera métaphysique. Ou encore, quand la bonté des personnages reste une donnée incontestée, les malentendus, les quiproquos sur les intentions, prendront une fonction toute différente.

COMÉDIE ET MYTHE

Les quelques notions narratologiques que j'ai résumées insistent fortement sur la nature argumentative de la littérature et elles trouvent un écho chez des théoriciens assez divers. Mais la fonction de l'art dramatique ne s'y trouve pas épuisée ; tout au plus, cette fonction explique l'utile, mais le doux plaisir n'y trouve guère son compte, sinon comme appât, comme leurre. Il faut dire

deux mots sur une approche un peu différente de la fonction de l'art, et qui relie celle-ci à la religion et au culte. Parmi beaucoup de vues intéressantes, Northrop Frye (1971) propose un modèle cyclique des grandes formes littéraires ; ces formes ne coïncident pas, si je l'ai bien compris, avec les macrogenres traditionnels : lyrique, épique et dramatique. Frye relie une forme à chaque saison de l'année : ainsi la comédie se rapporte au renouveau cyclique du printemps, la romance à l'été, la tragédie à l'automne et l'ironie et la satire à l'hiver. Ce modèle cyclique permet de rendre compte de certaines grandes lignes de l'évolution des genres, soit pendant l'Antiquité, soit du Moyen Âge à nos jours.

Cette approche, qui se prolonge chez Northrop Frye par tout un réseau d'archétypes, ne peut pas suffire à notre propos qui est, je le rappelle, de décrire des formes dramaturgiques, situées dans le temps et l'espace (la société) comme expression de mentalités différentes, et non pas d'établir les grandes formes (éternelles) de l'art dramatique. J'hésite également à prendre mon point de départ dans une analyse de l'évolution à longue durée, même si une telle étude et des études particulières portant sur des secteurs temporels et spatiaux circonscrits devraient se confronter, se questionner réciproquement. On est malheureusement encore loin d'avoir tiré tout le profit possible d'une organisation générale de l'énorme savoir recueilli par les érudits, voire même par les analyses, disons 'structurales', portant sur des champs souvent voisins, les classifications et les concepts théoriques des différents chercheurs n'étant souvent que difficilement traduisibles les uns aux autres.

Sur l'axe chronologique, il ne suffira pas de distinguer quelques grandes périodes dans lesquelles nous pourrions classer nos observations ; il nous faudra chercher des modifications mineures qui ont lieu dans des contextes géographiquement et chronologiquement bien précis, et qui s'évanouiraient si l'on se contentait de dresser un tableau de synthèse. Or, il me semble que ces détails méritent d'être sauvés de la noyade dans une vue générale, quitte, plus tard, à contribuer modestement à la modification de cette même vue générale.

Si j'évoque néanmoins la théorie-hypothèse de Frye, c'est non seulement qu'elle ouvre sur des questions intéressantes de philosophie et d'esthétique concernant la fonction de l'art, mais surtout qu'elle pourrait contribuer à éclaircir un point bien précis : la double nature de la comédie dont on s'est toujours rendu compte. Aristote propose déjà une double origine : issue d'une part de l'invective personnelle, des vers iambiques, la satire aurait été généralisée, mais, d'autre part, une comédie épique aurait été importée de Sicile (*Poétique*, ch. 5). Or la comédie d'intrigue ou d'aventure se distingue de la comédie de caractère ou de mœurs par l'identification ou la distance que les spectateurs adoptent face à la fiction comique.

Quelques continuateurs d'Aristote : Comédie et drame

Certains chercheurs pensent qu'Aristote aurait écrit une seconde partie de sa *Poétique*, mentionnée dans l'Antiquité, mais désormais perdue, supposition

mise en faveur par le succès de *Il nome della rosa* d'Umberto Eco, acceptée par Magnien (Aristote 1990, p. 52), mais contestée par Lanza (Aristote 1992, p. 20 ss.). Ce second volet aurait donné la conception aristotélicienne de la comédie, mais quelle aurait-elle été ? La supposition d'une seconde partie de *La Poétique* a abouti à au moins deux interprétations différentes.

D'aucuns décrivent un genre qui serait caractérisé par une péripétie inattendue, comme dans la tragédie, mais heureuse et non malheureuse. La reconnaissance abolissant l'ignorance (anagnorisis) se placerait très près de la péripétie finale. Et, point important, les personnages et les spectateurs s'y placeraient au même niveau quant à l'ignorance initiale et la reconnaissance finale. La métaphysique de cette comédie serait au fond la même que celle de la tragédie antique : l'homme livré à des forces qu'il ne maîtrise pas. Pourtant, au lieu d'être brisé par ces forces surhumaines, l'homme arriverait malgré tout à bon port, à une fin heureuse sans le devoir à sa propre action. Appelons cette comédie la comédie divine.

Puis, toujours pour les mêmes chercheurs, à la suite de ce type en a surgi un autre, une comédie humaine. L'homme s'y substitue au destin. Il mène à bien un projet qui assure à lui-même ou à d'autres le bonheur. (cf. Nielsen 1984, p. 169--227). Pendant la réalisation de ce projet, il se trouve confronté à des obstacles, à la figure du père, notamment. Ce type de comédie opère, quant au savoir, une distinction entre, d'un côté, les spectateurs et certains personnages qui, eux, se trouvent informés et, de l'autre, les personnages non informés, personnages qui deviennent des figures comiques dans le sens actuel du terme (cf. Nielsen 1984, p. 239 ss.).

Ce type de comédie manifeste une réduction du rôle du hasard. Si l'on accepte notre définition du hasard (cf. p. 16) comme l'intervention d'acteurs non humains et/ou non prévus, ainsi que l'intervention d'actions accomplies dans la méconnaissance (Aristote attribue à cette dernière une importance toute particulière), le premier type de tragédies et de comédies que nous venons d'évoquer relèvent du hasard dans leur structure même. Dans le second par contre, si le hasard n'est pas exclu, il n'y joue qu'un rôle secondaire. Schérer constate dans la doctrine classique une tendance à vouloir expulser le hasard des pièces de théâtre (1983, p. 100).

Mais pour d'autres chercheurs, il existe une catharsis comique différente de la catharsis tragique. Si la catharsis tragique agit par la crainte et la pitié, le rire comique nous libère en nous faisant voir ce que nous pouvions craindre sous un éclairage qui le présente comme inoffensif. Ces chercheurs se basent sur le *Tractatus Coislinianus*, qui, selon certains, contiendrait un résumé de *la Poétique* et donc également de la deuxième partie perdu. Olson se demande comment il faut comprendre un passage énigmatique de ce traité : que le plaisir et le rire purgent le plaisir et le rire (1966, p. 45).¹ Il conclut que

¹ Je donne la traduction anglaise qui a servi à l'élaboration d'une définition de la comédie : « Comedy is an imitation of an action that is ludicrous and imperfect, of sufficient length, [in embellished language,] the several kinds [of embellishment be and not [given] through narrative ; through pleasure and laughter effecting the purgation of the like emotions. It has laughter for its mother. » (in Cooper 1922, p. 225 s. ; on la trouvera également in Lanza, p. 231-236 ; je souligne la formule problématique).

l'auteur, connaissant la définition de la comédie donnée par Aristote, ne l'a pourtant pas comprise. Déniant à la comédie une catharsis, Olson parle d'une 'catastasis', une relaxation de préoccupation et propose la définition suivante, parallèle à la définition que donne Aristote (*Poétique* ch. 6) de la tragédie, et s'opposant à celle-ci :

La comédie est l'imitation d'une action sans grandeur, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements plaisants dont chaque espèce est utilisé séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration causant une catastase de préoccupation par l'absurde (je suis d'aussi près que possible le texte de *la Poétique* dans la traduction de Maignien, Aristote 1990, p. 110).²

Il y a *catastasis*, relaxation d'un souci, au lieu de *catharsis*, cf. Olson (1966, p. 16).³ Il est question dans la comédie d'une dépréciation d'un objet ou d'un caractère. Et, ajoutons un point important : ce comique n'offre aucune prise à l'identification avec le personnage comique, du moins en tant que comique. Le comique offre donc un exemple négatif, déprécié.

Mais ce comique se distingue d'un autre côté de ce qui cause dommage et douleur. Au delà d'une certaine limite, un caractère comique se mue en un caractère purement odieux ou méchant. C'est ce qui risque de se produire dans certaines grandes comédies de Molière. Seulement, il faut alors se rappeler que le comique est surtout un rapport, un point de vue. Le comique n'est pas uniquement déterminé par l'objet. En présentant donc un caractère odieux comme comique on le rend en quelque sorte inoffensif, du moins pour le temps d'un spectacle. On produit un certain détachement.

Aristote propose également, nous l'avons vu, une double origine de la comédie : l'âme et drame, invective et intrigue (ch. 4 et 5). Retenons de ce qui précède que l'aspect mythique de la comédie, rattaché au renouveau printanier, incarné dans la comédie providentielle, et continué en quelque sorte dans la comédie d'intrigue, peut nous aider à comprendre un aspect très important de la comédie : la persistance, somme toute étonnante, de la quête amoureuse, jusqu'aux types de comédie qui s'approchent de la satire réaliste. Dans l'immense majorité des cas, la fin heureuse coïncide avec un ou plusieurs mariages, mariages qui rappellent la fête, la victoire du printemps sur l'hiver, des jeunes sur les vieux, proposant, du moins implicitement l'espoir d'une société renouvelée.

² Comedy is the imitation of worthless action, complete and of a certain magnitude, in language with pleasing accessories differing from part to part, enacted, not narrated, effecting a katastasis of concern through the absurd (1968, p. 47).

³ Olson semble donner au premier terme un sens un peu modifié : pour L'Encyclopédie, la catastase (cf. ce mot) est la troisième partie du drame qui prépare la catastrophe.

Notons pourtant qu'un déplacement progressif de l'intérêt des héros vers l'obstacle (autorité, père) pourrait suffire à expliquer la genèse progressive de la comédie ironique (de mœurs ou de caractère). L'espoir peut même rester déçu ou se réaliser sous forme parodiée ; c'est ce qui arrive dans nombre de comédies Régence ou du XVIII^e siècle, mais cette déception finale s'inscrit justement sur l'arrière-fond de l'attente mythique du renouveau, provoquant de ce fait un effet renforcé. Il s'agit dans ces cas, pour Frye, de la comédie de l'ironie et de la satire, à placer en direction du pôle hivernal, satirique, (1971, p. 177 s.) : la vieille société et ses valeurs l'emportent, en partie ou presque totalement, sur les jeunes, ce qui est d'autant plus vrai que l'on passe de la surface narrative au niveau des valeurs. Nous allons assez souvent trouver cette victoire de la tradition sur les forces de la jeunesse. Le dépérissement du rire et du comique qui a lieu pendant le XVIII^e siècle est un trait qui révèle un certain manque de jeunesse. Mais dans la presque totalité des comédies dont nous nous occuperons, le renouveau printanier et l'ironie hivernale seront présentes quoique selon des proportions différentes.

La comédie italienne de la Renaissance, qui représente le renouveau du genre, se situerait à proximité de la comédie que Frye assimile au printemps, ou les jeunes l'emportent sur les vieux (1971, p. 180 s.). Cette comédie a été peu étudiée en dehors de l'Italie. Elle offre pourtant d'étonnants parallèles avec 'la nouvelle comédie grecque' et la comédie latine de Plaute et Térence. Pour qui voudrait appliquer le modèle cyclique de Frye au théâtre moderne européen, cette comédie italienne pourrait offrir un chaînon manquant, une comédie où le nouveau l'emporte sur l'ancien, les jeunes sur les vieux.

Le parallélisme entre l'évolution de la comédie antique et celle de la comédie moderne, n'est pas parfait : on peut se demander si la civilisation chrétienne a connu une 'comédie providentielle' à la manière des Anciens, comédie où le hasard, les divinités favorables résolvent le conflit. Si l'on répond par l'affirmative, il faudra probablement inclure dans notre corpus, les légendes du Moyen Âge, légendes très souvent quelque peu laïcisées, dans lesquelles c'est la providence qui ménage, presque structuralement, les retrouvailles entre les amoureux (qui sont pourtant, notons-le bien, dans la presque totalité des cas, mari et femme). Ces légendes existent d'ailleurs dans des versions pour le théâtre, et, chose curieuse, quelques-unes de ces productions dramatiques rappellent par quelques traits le drame bourgeois (cf. Olsen 1988).

Si l'on met à part cette production dramatique, peut-être mineure, il reste que la comédie moderne, plus que le drame providentiel, semble prendre son essor dans la comédie d'intrigue, mettant ainsi en scène la lutte entre l'individu et la Fortune – qui, rappelons-le, à la Renaissance est femme, et qui peut donc être subjuguée par une conduite mâle et énergique. Or, depuis les nouvelles de Boccace, l'homme aux prises avec la Fortune est un thème courant. Machiavel l'incorporera d'ailleurs dans sa philosophie de l'histoire. Il ne s'agit pourtant pas uniquement pour le protagoniste de sub-

juguer une Fortune hostile : très souvent celle-ci lui sourit : approuve par des événements imprévus une individualité généreuse ou une initiative hasardeuse.

APERÇU HISTORIQUE : ACTION HUMAINE ET HASARD

Pour bien mettre en perspective la période qui nous occupera, le 'drame bourgeois' et le théâtre de Goldoni, nous allons parcourir quelques formes dramatiques importantes. Il va sans dire que ce qui suit n'est pas un résumé de l'histoire de la comédie, même succincte. Il s'agit avant tout de relever certains traits importants.

La comédie jusqu'à l'âge classique

Avant de faire quelques remarques sur le rôle de l'action humaine et du hasard dans la comédie, il est important de situer l'évolution de la comédie occidentale par rapport à la comédie antique. Ici, je voudrais seulement questionner une hypothèse qui, dans bien des ouvrages est passée à l'état de présupposé tacite : celle qui voudrait que la comédie moderne procéderait directement de la comédie gréco-latine.

Comme je l'ai rappelé, les premières tentatives importantes pour créer un théâtre laïque eurent lieu dans l'Italie du '400. Ces tentatives ne sont pas souvent prises en considération par qui veut dresser le tableau du théâtre européen. Elles sont peu commentées en dehors de la recherche nationale italienne. Néanmoins elles sont importantes, car elles présentent des traits qui seront supprimés par l'évolution successive, et elles s'inscrivent en faux contre qui veut dériver le théâtre de la Renaissance et de l'Âge classique directement de l'Antiquité gréco-romaine.

Sanesi fait remarquer que dans les premières tentatives italiennes de théâtre humaniste au XV^e siècle, ce sont les emprunts faits à la vieille matière des nouvelles qui dominent. Et techniquement, le drame humaniste est encore épique – comme l'était le théâtre religieux du Moyen Âge : beaucoup de moments temporels reliés entre eux et de fréquents passages d'un endroit à l'autre (1954, p. 175). Au début du XVI^e siècle, l'influence de Plaute est indéniable, mais Borsellino insiste également sur l'influence de la tradition boccacienne (1962, p. xvii s.).

Frye, dont la conception de l'histoire est peut-être cyclique, fait recommencer un cycle 'occidental' (après le cycle de l'Antiquité gréco-romaine) qui serait la période – en fin de parcours – que nous vivons encore, et distingue nombre de parallèles (épopées antiques et modernes, p. ex.), mais n'insiste pas sur les débuts occidentaux de la comédie laïque. Pourtant, je l'ai dit, ce théâtre italien pourrait, à certains égards, constituer un chaînon manquant.

Dans la première comédie italienne semble prévaloir la comédie d'intrigue avec des composantes de la comédie providentielle. Dans ce type, l'action est conduite par un personnage, mais le hasard peut intervenir pour couronner les efforts du héros.

La comédie italienne emprunte souvent sa matière à la tradition bien développée de la nouvelle, et elle peut se passer presque entièrement de l'intervention du hasard, même sous forme de reconnaissance finale, si fréquente chez Plaute et Térence. L'homme y forge son propre destin.

On n'a qu'à penser à *La mandragola*, célèbre comédie de Machiavel. Dans celle-ci, un intrigant arrive à tromper le vieux mari qui désire avoir des enfants : il lui fait accroire que l'extrait de la mandragore peut rendre féconde sa jeune femme, mais que le premier qui couchera avec elle mourra. Le mari n'hésite pas à sacrifier une vie humaine pour obtenir une descendance. Cela donne le feu vert à l'amoureux déguisé en pauvre hère. La femme qui s'opposait au stratagème – cruel et immoral, si on le prend au sérieux – se laisse convertir par l'effet conjoint du mépris du mari et du plaisir que lui procure le jeune amant. Et il va de soi que les rapports entre amant et jeune femme pourront continuer. On le voit, peu de place pour le hasard : toute action importante est accomplie par un personnage appartenant à une constellation stable (à un actant appartenant à un seul modèle actantiel). Et notons aussi combien l'intrigue se rapproche de la tradition boccacienne.

Dans *Philogenia* d'Ugolino Pisano (env. 1435), c'est également l'action et non pas le hasard, qui prédomine. Ainsi un jeune homme peut se permettre d'enlever une jeune fille, de la faire cacher par un ami, qui profite de cette bonne fortune, puis de la marier à un homme de rang inférieur, et ceci malgré les protestations de la victime (cf. Sanesi 1954, p. 134 ss.). L'initiative prédomine, la reconnaissance est absente et le dénouement repose aussi bien sur la force (utilisée envers l'amante) que sur la ruse (adoptée envers le mari qu'on lui trouve). Pendant la Renaissance italienne, on trouve d'ailleurs un grand nombre de dénouements, dont certains font le sacrifice de la situation sociale et partant, du bonheur d'une jeune fille, dénouements qui se retrouvent dans le genre de la nouvelle. On note également que l'autorité n'est guère ridiculisée. La moralité n'est pas celle qui, du moins superficiellement, caractérise la morale du drame classique et post-classique.

Pourtant ce type de comédie n'exclut pas l'intervention du hasard. Au moins dans la tradition dramaturgique qui part de la Renaissance et qui est préfigurée dans l'évolution du genre de la nouvelle, l'action humaine et l'intervention (favorable) de la Fortune se renforcent l'une l'autre. *Le Décaméron* de Boccace illustre parfaitement la foi aussi bien dans l'initiative humaine que dans le secours de la Fortune. Un exemple dramaturgique en est *Lena* d'Arioste (1528--29). L'intrigue de cette comédie peut également se résumer en quelques mots. Flavio, amoureux de Licinia, se laisse introduire dans une maison où il espère rencontrer sa bien-aimée. Arrive du monde. Flavio se cache dans un tonneau, et le père même de Licinia ordonne que le tonneau soit transporté chez lui, où Flavio trouve Licinia. Les amants sont heureux, et la famille n'a qu'à s'incliner devant le fait accompli. Le hasard ou, mieux, la Fortune bienveillante, vient couronner les efforts du jeune homme.

Un autre exemple pourra montrer quelques tendances dans les premières utilisations de sources latines. Dans *Il vecchio amoroso*, écrit entre 1533 et 1536 (in Borsellino 1962), le Florentin Donato Giannotti utilise comme source principale le *Mercator* de Plaute, et secondairement la *Mostellaria*. Ce faisant, il renforce aussi bien le rôle de la Fortune que celui de l'action des protagonistes. Chez Plaute comme chez Giannotti, un jeune homme rentre avec une jeune esclave, qu'il a achetée et dont il est amoureux. Chez le Florentin, le jeune homme veut l'épouser : elle est enceinte de lui. A la vue de la belle, le père s'enflamme. Chez Plaute, il ordonne à son fils de revendre l'esclave – à un sien ami qui la lui gardera, et le fils obéit. Chez Giannotti, le père contraint un aubergiste à la livrer, toujours à un ami. L'esclave se trouve donc chez l'ami du père. Chez le Florentin, le jeune amoureux, assisté d'un ami, fils de l'ami du père, pénètre dans la maison de celui-ci pour libérer l'esclave. Cette effraction donne l'occasion d'emprunter des éléments à la *Mostellaria* : les jeunes gens sont pris pour des revenants. Mais ce hasard est mis à profit par l'ami du père : il a été rejoint par sa femme, rentrée de la campagne, qui veut savoir ce qu'il en est de la jeune fille que son mari cache dans leur maison. Son mari tente de la persuader de ne pas entrer à cause des revenants, mais la femme ne se laisse pas longtemps impressionner (notons que peut-être, depuis *le Décaméron* (VII,2), les revenants offrent, en milieu cultivé, un motif à potentialité comique). Les jeunes gens sont pris par le guet, mais relâchés, puisqu'ils n'avaient pénétré que dans la maison de l'ami. Un prieur, en vrai arbitre, confirme ce qu'ont déjà réalisé, en synergie, l'action et la Fortune : après une reconnaissance qui identifie l'esclave comme la sœur de l'ami, il marie les jeunes gens, et les fils sont finalement vraiment émancipés : désormais eux, et non pas les pères s'occuperont des affaires, et la maison sera le domaine des femmes.

Le résumé fait suffisamment voir la dialectique entre Fortune et action humaine. La Fortune vient même seconder celle-ci. Le hasard, venant aider un acteur à achever une entreprise, se conjugue parfaitement avec la valorisation de l'énergie humaine, si commune à la Renaissance. La reconnaissance sociale, qui réduit le rôle de l'effort humain (cf. p. 19), occupe une position somme toute mineure, parce qu'aucune exigence d'égalité sociale n'a été posée comme condition au mariage ; l'ami semble plutôt approuver les projets de mariage, même sans connaître l'identité de la jeune fille (I,1).

D'autre part, cette comédie institue un vrai renversement des pouvoirs, un vrai renouveau, le passage du malheur au bonheur, comme le dit le dernier vers du Chœur qui introduit le V^e acte. Qui plus est, le père n'est pas vu comme uniquement ridicule (ou méchant). L'amitié est l'autre grand thème de cette comédie : elle lie les jeunes comme les vieux. L'ami du père lui prête loyalement aide et conseil, même si le père, n'écoutant pas les paroles de bon sens que son ami lui prodigue, insiste à poursuivre son amour déraisonnable. Et le renoncement final du père n'a pas le côté poignant qu'on lui connaît parfois chez un Molière : il est de l'ordre de la nature.

La comédie de caractère

Dans la comédie d'intrigue, c'est le ridicule qui compte autant que l'issue heureuse. Mais dans la comédie de caractère l'accent a tendance à se déplacer vers l'obstacle odieux ou ridicule, vers le caractère ou bien vers des mœurs jugés ridicules. Le caractère principal est très souvent l'obstacle. Au lieu de suivre les coups et contrecoups d'une intrigue, on peut fixer l'obstacle dans ses traits ridicules, voire odieux. On sait que dans certaines grandes comédies de Molière, l'intrigue n'aboutit pas. Les personnages éponymes du *Tartuffe*, de *l'Avare* et bien d'autres comédies sont, au fond, trop puissants pour qu'une intrigue quelque peu crédible puisse venir à bout de leur opposition au bonheur des jeunes amoureux. D'où la réintroduction du hasard sous la forme du *deus ex machina* ou d'une reconnaissance finale qui peut fort bien ressembler à celle de la comédie divine, mais qui s'en distingue parce qu'elle vient s'imposer sans présupposer une foi dans une justice d'ordre divin, uniquement pour dénouer une situation qui autrement aurait abouti à une fin malheureuse. On dira qu'il s'agit là d'une vue de l'esprit, que rien de concret, aucun élément textuel ne permet de distinguer l'intervention du hasard dans la comédie divine de celle de la comédie de caractère. Est-ce sûr ? Il est bien vrai que le hasard, p. ex. sous forme de reconnaissance sociale, peut se trouver dans les deux types de comédie (p. ex. dans *l'Andria* de Térence et de *l'Avare* et bien d'autres comédies de Molière). Mais ce qui précède est différent. Dans *l'Avare* l'intrigue n'aboutit à rien et, ce qui compte ici, c'est que le spectateur ait devant les yeux la démonstration d'un caractère et d'une situation impossible que vient dénouer, avant le désastre, la reconnaissance. Au fond, dans les grandes comédies de Molière, les jeunes amoureux et leurs valets adjuvants passent rarement jusqu'à la révolte ouverte, sauf contre le tuteur (il en va un peu autrement dans les farces qui puisent abondamment dans la tradition populaire). Dans la comédie divine le hasard en dernière position vient couronner de succès les efforts des amoureux ; chez Molière, il vient détourner au dernier moment, un malheur certain. Ce n'est pas sans raison que l'on a porté des jugements négatifs sur les dénouements de Molière, mais il faut bien avouer que l'on ne saurait les modifier sans gâcher les œuvres qu'ils terminent. Ils ont partie liée avec une situation sociale et une vision du monde.

Force est donc de noter que l'esprit de la comédie a changé par rapport à la comédie d'intrigue. La comédie de caractère a tendance à opérer une espèce d'exclusion. Cette exclusion n'a pas toujours lieu au niveau de la fiction, mais un personnage est frappé par le ridicule ; ainsi le sort des jeunes amoureux devient moins important et le ridicule, voire l'odieux mitigé peut occuper le centre de l'intérêt.

Ridicule et vice

Dans la défense du théâtre, le ridicule a été fortement lié aux mœurs à corriger (*ridendo castigare mores*) ; la fonction du rire : corriger les mœurs

par le rire, ne fait pas de doute pour la majeure partie des théoriciens. Il est surtout un correctif qui amène l'individu à se conformer aux normes sociales, comme l'a bien vu Rousseau (cf. p. 78), il est également, comme le veut Bergson, du mécanique plaqué sur du vivant, et la liste n'est pas close!

Mais au XVIII^e siècle le lien entre vice et rire devient problématique. La sociabilité de la société de représentation (féodale) et ses règles de comportement en viennent, dans la nouvelle morale 'bourgeoise', à être sentie comme un manque de sincérité. Il est symptomatique que Rousseau pourra prendre la défense du Misanthrope contre Philinte qui, lui, incarne, sous forme modérée, les normes de la société de représentation.

Gottsched distingue clairement le ridicule du vicieux, mais n'accepte aucun des deux dans la comédie, seulement leur combinaison.⁴ De plus, il ne veut pour la comédie qu'un vice mineur, non odieux (cf. p. 12). Pourtant il rejette la possibilité d'une comédie tout à fait vertueuse, telle qu'elle fut proposée par Richter (cf. Kruuse, p. 248 ss. et Gottsched 1732--44 ; vol. VII, p. 572--604). Le vice seul est assigné à la tragédie, le rire seul, moins contrôlable, (saltimbanques, divers théâtres de la foire) est banni.

Toutefois il n'est pas sûr que le rire s'interrompe devant le vice odieux. Tout dépend du rapport, et pour peu que ce vice soit inoffensif ou présenté comme tel, le rire ne se taira pas, il peut être un moyen de se mettre en position de supériorité par rapport à un péril réel (cf. les plaisanteries 'ethniques' dirigées contre l'ennemi en temps de guerre). Néanmoins, la représentation du vice donne au rire une tonalité criarde. Il s'agira dans ces cas d'un rire désabusé ou d'un rire d'exclusion. Et l'exclusion du mal entraîne une forte limitation du champ du comique.

L'EXCLUSION : LA TRAGÉDIE

Certains chercheurs, Northrop Frye et d'autres, ont rattaché les genres de la tragédie et de la comédie aux mécanismes d'exclusion et d'inclusion par rapport à la communauté, à la société, qui caractériserait le culte.⁵

Selon Frye, alors que le héros comique se distingue par son inclusion dans la société, le héros tragique se caractériserait par son exclusion. Cette définition offre l'avantage de rendre facile l'intégration de quelques idées importantes de René Girard. Car cet auteur donne un supplément, à mon avis intéressant, pour une mise en perspective de cette définition : il est vrai, selon Girard, que la tragédie parle d'exclusion, du bouc émissaire. L'origine de la tragédie pourrait même être cette exclusion rituelle. Mais pour Girard,

⁴ Es ist also wohl zu merken, daß weder das Lasterhafte noch das Lächerliche für sich allein, in die Comödie gehöret, sondern beydes zusammen, wenn es in einer Handlung verbunden angetroffen wird (1973 ; VI/2, p. 348).

⁵ Also there is a general distinction between fictions in which the hero becomes isolated from society, and fictions in which he is incorporated into it. This distinction is expressed by the words 'tragic' and 'comic' when they refer to aspects of plot in general and not simply to forms of drama. (1971, p. 36).

le point essentiel est que les grands tragiques prennent le rite en contre-pied, qu'ils flattent à contre-poil cette cérémonie. Tendanciellement, Œdipe ne serait ni plus ni moins coupable que n'importe quel autre personnage (cf. Girard surtout 1972, ainsi que 1978 et 1982 pour des développements intéressants).

Mais il n'est pas absolument indispensable d'opter pour la vue de Girard qui implique au fond toute une vision du monde. Il suffit de rester près des mêmes faits dont part ce philosophe : il semble, peut-être pour des raisons différentes, peut-être pour une raison identique, que les grands tragiques (les Grecs, Shakespeare, Racine, Ibsen) se soient refusés à séparer le bien et le mal, se soient donc refusés à l'exclusion, sinon, parfois, comme fanfare de clôture finale.

Ces considérations nous amènent, pour notre propos, à modifier la définition de Frye. S'il est vrai que les grands écrivains tragiques traitent de l'exclusion, il faut également insister, avec Girard, sur le fait qu'ils la traitent de façon critique. Ils constatent l'exclusion, mise en scène dans la fiction, mais sont loin de lui accorder leur sanction, à moins d'investir la 'pitié' sur les bons et la 'terreur' sur la punition des méchants (cf. p. 35).

On a vu que le rire peut également opérer l'exclusion ; non sans raison, les langues allemande et danoise ont un terme 'auslachen', 'udle', qui veut dire 'exclure par le rire'. Rappelons-nous la double origine de la comédie que propose Aristote, drame et iambe (cf. p. 25) ; on conçoit que la comédie puisse exclure de façon plus nette que la tragédie : sans questionner son exclusion. Même la comédie du renouveau peut exclure ce qui appartient au pôle hivernal. Elle peut, pour opérer ce renouveau, passer à un sacrifice, à une exclusion de l'ancien. Il y a donc lieu de nuancer le jugement de Frye (cf. ib.), d'après lequel la tragédie traiterait de l'exclusion : si la tragédie traite bien de l'exclusion du héros, elle le fait en appelant à l'identification avec le héros. Si l'on suit Girard, la tragédie montre au fond que le héros est un être humain comme nous. Tout un chacun, à condition d'offrir quelques signes qui puissent le distinguer, peut être exclu comme 'bouc émissaire'. Ce qui distingue tragédie et comédie serait donc bien plutôt le mouvement. La tragédie part de l'exclusion pour inclure la victime dans l'humanité ; la comédie qui veut opérer la réconciliation, peut passer à l'exclusion du négatif, de l'obstacle.

On pourrait également avancer une conception moderne, implicite dans bien des discours, du tragique. Prenons notre départ dans celle qui voit dans la tragédie le conflit entre le devoir et l'inclination. N'oublions pas de comprendre le devoir, mot quelque peu vieillot de nos jours, dans une acception moderne : une obligation à laquelle on ne saurait se soustraire. Remplaçons l'inclination par une autre valeur communément acceptée. Et définissons le tragique comme un conflit entre deux valeurs absolues, mais contradictoires, sans compromis ou troisième voie concevables. Il s'agit en quelque sorte d'un 'double bind' indépassable. Maintenant, si nous ajoutons à ces conditions, l'exigence que ces deux valeurs doivent

être placées au sommet d'un même système normatif, on arriverait à rendre compte d'un certain nombre de grandes réalisations du genre : Prométhée, bienfaiteur des humains puni par les dieux ; Andromaque prise entre le souci pour son fils et la loyauté envers Hector (qui représente bien plus qu'un individu). On se rapproche dans ces cas de ce que Zappfe appelle, dans son étude phénoménologique du tragique, le conflit tragique qualifié (1983, p. 333 ss.) ; Antigone et Créon, sentiment familial contre raison d'État, avant la 'Aufhebung', de Hegel, (*Phänomenologie* ch. VI A.a), problématique d'ailleurs, à en croire les écrivains qui ont repris la matière d'*Antigone*.

Les deux valeurs doivent être absolues, mais il est avec le Ciel des accommodements : ainsi dans *le Cid*, Chimène peut, en trichant un peu, se dire qu'elle a satisfait aux obligations de la vengeance grâce aux démarches qu'elle fait au cours de la pièce. Pourtant le conflit est bien tragique puisque l'amour-estime de Rodrigue et de Chimène veut qu'ils se combattent (à condition, évidemment que l'on accepte comme indépassable ce conflit de valeurs).

Remarques

Or, si nous jetons un coup d'œil sur les pièces de théâtre que l'on appelle communément 'tragédies', on voit bien que nombre d'entre elles, probablement la majeure partie, ne sont pas conformes aux définitions proposées. Parcourons quelques autres approches possibles, sans aucune prétention de traiter à fond le sujet.

La déconstruction du tragique

Sous ce titre, on placerait la vue de Girard. L'expulsion du héros n'est que le refoulement du rite du bouc émissaire et la tragédie essaye de lever le voile jeté sur ce sacrifice.

Le dépassement du tragique

Cette définition présente, si l'on s'en tient à la définition de Zappfke, une contradiction dans les termes : le conflit indépassable y est dépassé. C'est pourtant ce qui arrive souvent chez Eschyle, dans *l'Orestie* par l'acquittement d'Oreste et la transformation des Érynnyes en Euménides.

La reconnaissance tragique

Le tragique peut reposer sur un simple malentendu. On reconnaît, mais trop tard, que le conflit n'avait aucune raison d'être. *Zaïre* de Voltaire en offre un exemple.

La tragédie héroïque

Le héros, incarnation des valeurs, s'oppose stoïquement à des êtres ordinaires. *Nicomède* de Corneille offre une bonne illustration, mais ce type est des plus communs.

La définition sociale

« L'action est héroïque ou par elle même, ou par le caractère de ceux qui la font », nous dit le chevalier de Jaucourt dans l'article 'tragédie' de *l'Encyclopédie*. C'est dire qu'elle exige ou bien « un grand objet ; comme l'acquisition d'un trône, la punition d'un tyran', ou bien des personnes publiques, des princes et des rois. Cette définition se base sur des éléments (personnages, enjeu du conflit) périphériques, renonçant à saisir le phénomène tragique, elle contresigne en quelque sorte la mort du genre. C'est, nous le verrons, contre cette compréhension toute en extériorité que s'insurgent les théoriciens de la tragédie et du drame bourgeois.

La tragédie distributionnelle : Giambattista Giraldi Cinthio Il nous reste une possibilité particulièrement intéressante, parce qu'on la retrouve dans la comédie et dans le drame. La tragédie n'exige pas, selon l'avis de nombre de ses théoriciens, une fin sanglante. On peut la couronner par une fin heureuse pour les personnages positifs et la punition des méchants. C'est ainsi que nombre de théoriciens de la Renaissance, se fondant sur le passage de *la Poétique* d'Aristote consacré à la *catharsis* que je vais citer, ont tendance à faire un partage strict entre bien et mal, entre ceux qui doivent éveiller la pitié et ceux qui doivent être rejetés. Aristote ne mentionne qu'une seule fois dans sa *Poétique* la *catharsis*, mais cela dans sa définition même de la tragédie, que nous avons déjà citée en partie :

(la tragédie) par l'entremise de la pitié et de la crainte accomplit la purgation des émotions de ce genre (ch. 6).

La question de la catharsis est bien trop compliquée pour que nous la traitions ici. Posons toutefois quelques jalons. Tout d'abord, on sait qu'il existe probablement un décalage entre la théorie d'Aristote et la pratique du théâtre de l'âge d'or de la tragédie grecque. Quand Aristote traite des tragiques, d'Eschyle à Euripide, ce n'est pas un contemporain qui parle.

Les commentateurs modernes s'accordent pour faire coïncider l'objet et le moyen de la catharsis : la pitié et la crainte purgent la pitié et la crainte, mais qu'est-ce à dire ? Généralement, ils s'accordent aussi pour voir dans cet objet de la catharsis les spectateurs, plus que les personnages représentés.

Puis, la traduction de éléos et phóbos par pitié et crainte est contestée. La traduction de Fuhrmann donne 'gémissement' (Jammer) et 'tremblement'.

De plus, pour Kommerell et d'autres, la bonté et la faute (*hamartía*), dont Aristote parle au chapitre 13, ne seraient pas morales. La tragédie n'aurait rien à voir avec une école de mœurs ; elle serait une sorte d'école d'endurcissement pour les spectateurs, qui seraient libérés, par le moyen d'un spectacle violent, des émotions qui risqueraient de les bouleverser. Par contre, une majorité d'interprètes voient depuis la Renaissance italienne dans la catharsis une purgation de tous les sentiments, quels qu'ils

soient. Pour une vue d'ensemble, on peut consulter l'excellente introduction dont Maignien fait précéder sa traduction. Et venons-en au 'tragique distributionnel'.

Dans le *Discorso ovver lettera di Giovambattista Giraldi Cinzio intorno al comporre delle commedie et delle tragedie* (1554, terminé en 1549, cf. l'introduction p. 8), Giraldi, un des premiers commentateurs de la *Poétique* d'Aristote, expose des vues somme toute très originales. On trouvera chez Guerrieri Crocetti (1973), éditeur du traité, une synthèse des idées de Giraldi. Il signale que Giraldi est un moderne avant la querelle. Il ose critiquer les Anciens, notamment Aristophane, et bien des détails chez les grands tragiques grecs (à qui il aurait préféré Sénèque, ne fût-ce que parce que le vers des Grecs est plus harmonieux). Il se permet d'interpréter et de transformer Aristote, voire de le corriger sur certains points. Il préfère même pour les tragédies, suivant sur ce point une suggestion d'Aristote (*Poétique* ch. 9), des actions librement inventées à celles transmises par la mythologie (p. 177). L'attention des spectateurs en sera d'autant plus grande.

Il en vient à parler des comédies doubles qui auraient différentes sortes de personnages de même qualité : deux amoureux d'esprit différent, deux vieux de nature différente, deux serviteurs de mœurs différentes :⁶ bien que ces fables doubles soient peu louées par Aristote (cf. ch. 13), il semble à Giraldi qu'elles puissent être introduites également dans la tragédie, à condition qu'on les dénoue sans confusion. Et Giraldi de citer les tragédies qu'il a tirées de ses propres nouvelles des *Hecatommithi*.

Le but que Giraldi attribue à la tragédie est la *catharsis*, la purification des passions. Giraldi rend 'éleos' et 'phóbos' par 'compassione' et 'orrore'.

Comme chez Aristote (ch. 13), les héros tragiques ne doivent être ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants, mais, ainsi que la presque totalité de ses contemporains, Giraldi comprend cette célèbre phrase comme une qualification morale. Il refuse avec Aristote de voir les personnages bons précipités du bonheur dans le malheur, évitant d'attribuer des fautes irréparables aux bons et ménageant ainsi la possibilité de leur conversion. La purgation (des spectateurs) se fait par l'horreur et la compassion qui sont éveillées par les peines encourues à cause des erreurs (morales) commises ; sans péché la tragédie ne saurait arriver à sa fin.⁷

⁶ « favola, la quale ha nella sua azione diverse sorti di persone di una medesima qualità, come due innamorati di diverso ingegno, due vecchi di varia natura, due servi di contrari costumi » (p. 180).

⁷ Le azioni de' buoni adunque non desteranno mai l'orrore e la compassione, quantunque siano condotte a misero fine, perchè lor fieri accidenti mostreranno una certa crudeltà che porterà con esso lei tanto di orrore, che rimarrà come spenta la commiserazione, né potrà ciò introdurre buon costume alcuno : perocché purgando la tragedia gli animi degli uomini per l'orrore e per la compassione che nascono dalle pene sofferte per gli errori loro, da coloro sui quali cadono i casi avversi, non essendo in tale azione peccato, non può avere il suo fine la tragedia (p.181).

Cette dramaturgie n'empêche pas que Giraldi ne puisse mettre sur scène un système de valeurs fort original : la raison d'État selon C. Lucas et, dans les nouvelles, un ethnocentrisme prononcé (Olsen 1976, 1984).

Giraldi préfère des personnages moralement moyens, 'persone mezzane' (mais, bien entendu, de rang princier). Pour Giraldi, un malheur doit donc être la rétribution d'un péché, alors qu'Aristote caractérise le renversement du bonheur en malheur qui frapperait des hommes sans tache comme 'abominable' ('miarón' dont l'étymologie est 'impur', 'pollué'). Fuhrmann pense qu'Aristote recule ici devant la possibilité de la vision d'un cosmos irrationnel. On peut se demander si déjà Aristote ne réduit pas le sens primitif du tragique, et constater que Giraldi, de son côté, passe nettement du côté d'un art moralisateur : sans péché, pas de punition.

Aristote rejette également une fin qui apporterait le bonheur des méchants, (cas omis par Giraldi) ainsi que celle qui dépeindrait le malheur des méchants : certes, tous les hommes de bien désirent voir leur châtement, mais Aristote signale qu'il ne saurait provoquer ni *éleos* (pitié pour qui ne mérite pas son malheur) ni *phóbos* (la possibilité de s'identifier à un semblable). Or, Giraldi se saisit de cette forme de dénouement, la combinant, on le verra, avec l'intrigue double. Et dans sa pratique du théâtre, il mettra à profit cette possibilité 'punitiv', adjointe il est vrai au bonheur d'un héros positif.

Giraldi préfère donc avec Aristote le héros moyen, mais pas du tout pour les mêmes raisons. En effet un passage important explique que le spectateur s'attendrait à une graduation des peines : à faute légère peine légère, mais que la tragédie passe outre, punissant sévèrement les fautes légères.⁸ Œdipe est pour lui le type idéal de ce héros ; n'a-t-il pas commis ses crimes dans l'ignorance (tout comme Euphemia, personnage éponyme d'une pièce de Giraldi, a libéré le méchant Acharisto sans connaître ses crimes) ? On a vu que Gottsched, lui aussi, arrive à trouver une faute chez Œdipe : celle de n'avoir pas bien écouté l'oracle (cf. p. 13, 38).

Voyons maintenant la fin que Giraldi se propose d'obtenir par la tragédie à fin malheureuse. Quelle sera la réaction du spectateur ? Tout d'abord, il ne s'écarte pas de la majorité des interprètes, quand il expose un raisonnement proportionnel. Si le héros souffre tant pour une faute commise involontairement, que m'arriverait-il si je la commettais exprès ? Giraldi exprime ici une conception des plus communes, l'autre étant celle de la tragédie héroïque : le héros bon qui souffre stoïquement et qui par là enseigne à supporter la souffrance (p. 183).⁹

⁸ Le persone adunque d'alto grado (le quali sono mezze tra i buoni e gli scellerati) destano maravigliosa compassione se loro avviene cosa orribile, e la cagione di ciò è che pare allo spettatore che ad ogni modo fosse degna di qualche pena la persona che soffre il male, ma no già di così grave. E questa giustizia mescolata colla gravezza del supplizio, induce quell'orrore e quella compassione, la quale è necessaria alla tragedia (p.182).

⁹ ... l'ignoranza del male commesso è principalissima cagione (quando per lo male incorre il malfattore nella pena) di grandissima orrore e di grandissima compassione. Perchè lo spettatore con tacita conseguenza seco dice : se questi per errore commesso non volontariamente tanto male ha sofferto quanto vedo ora, che sarebbe di me se forse volontariamente commettessi questo peccato ? (p. 184).

La fin malheureuse nous montre par la terreur et la pitié ce que nous devons éviter, la fin heureuse nous montre ce que nous devons imiter. Or il existe deux sortes de tragédies, une qui finit dans la douleur et l'autre qui combine une fin malheureuse avec une fin heureuse. Aristote appelle cette dernière 'mixte', mais il ajoute, ce que Giraldi ne mentionne pas à cet endroit de son texte, qu'elle fut préférée parce qu'elle ménageait la faiblesse du public (cf. *Poétique* fin du ch. 13), distinguant la fin heureuse des bons de celle, malheureuse, des méchants. Aristote cite plus tard, à la fin du chapitre 17, comme exemple une tragédie perdue, *Ulysse*, dans laquelle Ulysse trouve le bonheur final, alors que les prétendants sont punis. Giraldi s'éloigne sur ce point important, et à bon escient, des préceptes d'Aristote et de ceux de la majorité de ses contemporains, préférant l'intrigue mixte ou double. En homme moderne, il tient à se ménager les faveurs du public actuel, fût-ce au dépens de la 'grandeur'.

C'est donc à partir de ce passage que Giraldi pourra développer l'esthétique qu'il suivra dans la majeure partie de ses tragédies : il pourra par une reconnaissance sauver les personnages qui se sont rendus coupables de fautes pardonnables.¹⁰ Il cite comme exemples trois de ses propres tragédies : *Altile*, *Selene* et *Gli Antivalomeni*, disant qu'il préfère plaire au public et suivre l'usage de son propre âge que d'ajouter un peu à la grandeur de ses tragédies.

Une conséquence de cette fin heureuse sera que Giraldi recherchera les effets de suspense. Mais, surtout, l'intrigue double lui ménage la possibilité de séparer les brebis et les boucs et de faire punir les méchants. Alors que les personnages moyens ont l'occasion de se convertir, les méchants sont punis ou souffrent de maux graves.¹¹ En plus de la punition des coupables, Giraldi semble faire ici des personnages moyens ('persone mezzane') presque des victimes, rachetées *in extremis*!

Sa pratique s'éloignera de très peu de ces préceptes. Qu'un exemple suffise : L'action d'*Euphymia* coïncide en grande partie avec la nouvelle VIII,10 des *Hecatommithi*. Malgré son père, qui lui a destiné un autre mari, Euphymia a épousé Acharisto (nom signifiant 'sans amour'), homme de basse extraction. A l'ouverture de l'action, Euphymia regrette sa désobéissance. Elle a pour cela de très bonnes raisons : son mari, nous l'apprendrons, a en vue un mariage plus avantageux, et pour se débarrasser de sa femme, il veut la faire

¹⁰ E in questa specie di tragedie ha specialmente luogo la cognizione od agnizione che la vogliam noi dire, delle persone, per la qual agnizione sono tolti dai pericoli e dalla morte coloro dai quali veniva l'orrore e la compassione (p. 184).

¹¹ Ed [il far morire] in questa sorte di favola [i malvagi, o patir gravi mali, è introdotto] per più contentezza, e per maggior ammaestramento di quelli che ascoltano, [veggendo puniti] coloro che erano stati cagione degli avvenimenti turbolenti, onde le mezzane persone erano state travagliate nella favola... (p.184).

exécuter pour adultère. Dans un rappel des antécédents, Euphimia nous apprend qu'Acharisto a été emprisonné pour trahison contre le roi, son père, mais Euphimia l'a libéré, sans connaître cette trahison, par pitié et non par malice (III,2). Acharisto accorde à Euphimia deux jours de sursis et, avant de prendre finalement la fuite, elle se montre le parangon de la femme fidèle : elle supporte tout. Ainsi sa faute est légère, mais elle risque de recevoir une punition cruelle.

Le bonheur du scélérat semble pour un temps assuré, ce qui prouverait qu'un destin aveugle réglerait le sort des hommes. Mais le chœur est plein de confiance en Dieu (II,3). Acharisto devra donc être puni. Pourtant il a l'occasion du repentir, mais il refuse. Il est caractérisé comme un pécheur endurci (III,6), alors qu'Euphimia reste, de son côté, la femme aimante du début. Elle retrouve par un acte analogue à la confession la confiance en Junon (III,5).

Reste à distribuer les sanctions. Euphimia évidemment est sauvée, d'abord par la fuite, puis par Philone, son premier prétendant à qui elle avait préféré Acharisto. Celui-ci l'emporte sur Acharisto en combat singulier. Jusqu'au dernier moment, Euphimia cherche à obtenir la grâce de son mari, mais les citoyens de Corinthe demandent qu'il soit pendu. Finalement Euphimia épouse Philone, après bien des réticences.

La pièce se termine par une fin heureuse, c'est une des grandes nouveautés de Giraldi. Plus exactement l'horreur qu'éprouve le spectateur se porte sur le méchant, Acharisto, alors que la pitié vient se porter sur le personnage positif, Euphimia, coupable seulement d'une faute légère.

Cette tragédie à fin heureuse ne fut certainement pas la forme qu'adopta en Italie et en France ce genre, mais nous retrouverons sous forme certes mitigée dans la comédie jusque chez Goldoni, sa justice distributive : à chacun selon ses mérites. Car enfin, la fin heureuse est justement caractéristique de la comédie, alors que la victoire de la morale l'est beaucoup moins. Au fond, Giraldi rabat avec bien des gradations et presque de façon pédantesque la justice poétique que l'on connaissait déjà sur une morale respectant surtout les distinctions sociales, le rang et le pouvoir (cf. à ce propos C. Lucas 1984).

Conclusion

Parmi les quelques définitions hétéroclites que nous avons données, celle qui distingue tragédie et drame, exige pour la tragédie d'illustres personnages et de grands intérêts. La tragédie ne comporte pas forcément une fin malheureuse. En abolissant la condition du rang, on en arrive tout naturellement au drame. Du moment que l'on peut concevoir une tragédie bourgeoise, l'acception de 'tragédie' comportera l'insistance sur la fin malheureuse, et 'drame' connotera une pièce à fin heureuse. Mais c'est dans la tragédie même que s'est élaboré l'esthétique moralisatrice qui dominera bientôt dans le drame.

DRAME ET VISION DU MONDE

Il reste à évoquer brièvement certains traits de la vision du monde au XVIII^e siècle, qui sont importantes pour comprendre la comédie larmoyante et le drame bourgeois, et tout particulièrement l'idée de la bonté de l'homme et la liaison entre bonté et bonheur. Certes, l'idée n'est pas unanimement partagée, mais néanmoins elle est présente, au moins comme présumée ; il suffit de rappeler *Candide*, où le manque de justice inhérente à l'univers pose un des grands problèmes du roman, celui de la théodicée : que, dans le meilleur des mondes possibles, le mal existe pourtant.

Un siècle auparavant, Voltaire aurait peut-être prêté au sourire ou au scandale : rares et prudents étaient ceux qui demandaient des comptes à Dieu. Mais à l'orée du siècle, les idées de la méchanceté de l'homme et de la prédestination le cèdent, dans des cercles de plus en plus vastes, à l'idée d'un Dieu, non seulement juste, mais également bienveillant à l'égard de ses créatures. Plus tard, l'homme trouvera la morale dans son propre cœur. Il est vrai que Kant dissocie explicitement vertu et bonheur : rien ne nous assure que l'homme vertueux soit récompensé, ni ici-bas, ni dans un autre monde, dont on ne saurait d'ailleurs prouver l'existence. Mais l'exigence d'un rapport presque de cause à effet, entre vertu et bonheur, subsiste.

Or, si l'homme est devenu bon, le mal pose un problème qui n'existe pas là où est vivante la notion de péché (plus tard l'hérédité, déjà présente chez un Diderot (cf. p. 90), et les conditionnements sociaux viendront expliquer les faits subsumés sous le chef de 'méchanceté').

Cela présente, somme toute, une atmosphère défavorable au drame, et l'on constate, à quelques exceptions près, que la production dramatique du XVIII^e siècle ne connaît guère la faveur des publics modernes. Encore peut-on expliquer certaines de ces exceptions, un Goldoni ou un Holberg danois, par leur position en quelque sorte marginale ; j'y reviendrai à propos de Goldoni. Il est également significatif qu'un Marivaux a été voué à l'incompréhension de la génération des philosophes, et qu'il n'a été pleinement redécouvert que de nos jours.

Au début du siècle et avant l'oubli complet de l'esprit classique tragique, Crébillon l'aîné peut montrer sur scène la pure méchanceté avec *Atrée et Thyeste* (d'où a disparu la malédiction du destin qui est le fil conducteur, finalement coupé, de *L'Orestie* d'Eschyle). Cette tragédie est un cas rare. La non distinction relative du bien et du mal qui y règne n'est pas sans rappeler, dans le genre tragique, la comédie Régence que nous avons évoquée.

Généralement, la tragédie opte pour des solutions déjà esquissées ci-dessus. La distribution du bien et du mal avec solution heureuse, comme dans *Mérope* de Voltaire, une des tragédies les plus célèbres du siècle, ou malheureuse comme dans *Mahomet*. Ou bien par une mise en relief d'un héros souffrant l'injustice du sort, comme dans l'*Œdipe* de Voltaire dont le protagoniste, « Inceste, et parricide, et pourtant vertueux » (V,4), peut tirer la morale de la pièce en disant : « J'ai fait rougir les dieux qui m'ont forcé au crime ».

Dans la comédie, après la comédie Régence, le ridicule perd de son mordant, mais de purs 'méchants' font leur apparition, comme dans la pièce éponyme de Gresset, généralement pour être écartés.

On assiste donc à une mise à l'écart du mal, de la méchanceté, qui, par une espèce de retour du refoulé, vient s'étaler dans le roman libertin, beaucoup moins exposé à la censure que le théâtre officiel qui, par définition, était ouvert à tout contrôle.

LA COMÉDIE SENSIBLE

Introduction. Définition(s) des termes

Le 'drame bourgeois' est désormais un terme consacré. Il désigne un certain théâtre de la seconde moitié du XVIII^e siècle, caractérisé par un certain nombre de traits typiques, différents selon qu'on les trouve, en France, dans les écrits théoriques d'un Diderot ou dans la pratique théâtrale du même Diderot et de Sedaine et, en Allemagne, chez Lessing et d'autres. Mais commençons par le terme de comédie larmoyante, que je prendrai dans une acception plus large comprenant la nouvelle littérature théâtrale sensible du XVIII^e siècle. J'utiliserai cette notion comme terme englobant, incluant parfois même le tragique bourgeois, un tragique qui ne se manifeste pas en France, du moins sur la scène, mais bien à titre d'esquisse, de possibilité écartée (cf. p. 85). Par contre, je tâcherai de réserver le terme 'drame bourgeois' aux pièces de Diderot, de Sedaine et de leur postérité. Pour entrer en matière, je prendrai la définition de Lanson – qui ne distingue pas entre comédie larmoyante et drame bourgeois.

La comédie larmoyante est un genre intermédiaire entre la comédie classique et la tragédie, qui introduit des personnages de condition privée, vertueux ou tout près de l'être, dans une action sérieuse, grave, parfois pathétique, et qui nous excite à la vertu en nous attendrissant sur ses infortunes et en nous faisant applaudir à son triomphe (1903, p. 1 et note 1).

De quelque façon que l'on circoncrive la comédie larmoyante et le drame bourgeois, un certain nombre de questions se posent ; je voudrais en traiter deux : En quoi ce théâtre est-il bourgeois ? Quelle est la conception de l'homme qu'il propose ? La seconde ne trouvera sa réponse que dans une confrontation des théâtres de Diderot et de Goldoni. Voyons quelques définitions ou caractéristiques qu'on a proposées pour le terme de bourgeois.

Genre 'bourgeois' ?

Tout d'abord, que signifie, pour la définition des genres au XVIII^e siècle, le terme 'bourgeois' ? Comme l'explique Kruuse, 'tragédie bourgeoise' s'oppose surtout à 'tragédie héroïque'. Dans la tragédie bourgeoise, on traite de la vie privée, de l'homme considéré comme individu et non comme membre d'une classe. Grimm écrit, à propos de *Béverley*, *tragédie bourgeoise, imitée de l'anglais* (par Saurin) :

D'abord cette affiche me déplaît. Si *Béverley* est une tragédie, pourquoi est-elle bourgeoise ? S'agit-il des malheurs qui ne peuvent arriver qu'à des bourgeois ? ou bien ce qui est tragique pour des bourgeois est-il comique pour des princes ? Il fallait dire tout simplement *tragédie*, et laisser la mauvaise épithète de *bourgeoise* aux critiques bourgeois du coin, qui ont aussi inventé le terme de comédie lar-

moyante, et qui ont écrit sur l'une et sur l'autre de grandes pauvretés (*Correspondance littéraire* vol. VIII, p. 74, 15 mai 1768, cité par Kruuse 1934, p. 322 ss.).

Kruuse, mon savant compatriote a raison ; toutefois les choses sont un peu plus compliquées qu'il ne semble le laisser entendre. Grimm voulait peut-être corriger un autre usage du mot, probablement récent, qui pourrait entendre par 'bourgeois' l'appartenance à une classe. Tel était le cas, nous le verrons, pour le 'comique bourgeois'. On peut donc conclure qu'un tel usage a existé et qu'il a choqué certains critiques, mais Grimm utilise sans doute le terme dans l'acception que lui donnaient la majorité des critiques contemporains, et sa remarque est polémiquement dirigée contre le traducteur qui sent encore la difficulté de combiner 'tragique' et 'bourgeois'. Pour Grimm il va de soi d'accorder, comme l'a déjà fait son ami Diderot, à la vie privée la dignité de tragédie.

C'est encore l'acception de 'tragique domestique' que nous trouvons dans l'*Encyclopédie* où on lit sous 'tragique bourgeois' :

Le *tragique bourgeois* est une pièce dramatique, dont l'action n'est pas héroïque, soit par elle-même, soit par le caractère de ceux qui la font ; elle n'est pas héroïque par elle-même ; c'est à-dire, qu'elle n'a pas un grand objet, comme l'acquisition d'un trône, la punition d'un tyran : Elle n'est pas non plus héroïque par le caractère de ceux qui la font ; parce que ce ne sont pas des rois, des conquérans, des princes qui agissent, ou contre lesquels on agit.

Néanmoins un 'tragique bourgeois' est possible) : Il arrive tous les jours dans les conditions médiocres des événements touchans qui peuvent être l'objet de l'imitation poétique. Il semble même que le grand nombre des spectateurs étant dans cet état mitoyen, la proximité du malheureux & de ceux qui le voient souffrir, seroit un motif de plus pour s'attendrir. (Mais) la tragédie ne peut consentir à cette dégradation.

Suivent les raisons pour lesquelles De Jaucourt refuse droit de cité au tragique bourgeois : il faut embellir la nature, viser au plus grand, au plus noble, donc c'est seulement chez les rois que l'on trouvera un tragique parfait. Ils sont hommes comme nous, et leur élévation rend d'autant plus grande leur chute, augmentant la terreur et la compassion. Et De Jaucourt de conclure :

Concluons qu'il n'est pas d'un habile artiste de mettre sur la scène le *tragique bourgeois*, ou ce qui revient au même, des sujets non héroïques.

Le tragique, ainsi que ce terme est décrit dans la définition de Jaucourt, doit satisfaire à deux conditions : le sujet doit être important, c'est-à-dire politique, et les personnages doivent être de rang, non seulement noble, mais princier, plus exactement ils doivent exercer des fonctions publiques.

Rappelons-nous qu'en latin le terme 'privé', peut signifier 'privé de...', par exemple d'un office, d'un commandement, comme le 'private soldier', le 'simple soldat' se dit encore en anglais. Jaucourt se place ainsi sur le terrain de la tradition, telle qu'elle s'était élaborée depuis la Renaissance. Le tragique exige non seulement des nobles – ils peuvent également prendre des rôles comiques, mais des princes et des intérêts d'État. Gottsched a exposé sous forme succincte ce système (cf. p. 12 ss.).

'Tragédie bourgeoise' indique ainsi que la restructuration de la conception de la société, comme l'a étudiée Habermas (1991), est en bonne voie. La vie privée, mais privée dans un sens un peu différent de celui de nos jours, est en bonne voie de s'imposer comme sphère autonome.

Cependant, sous 'comique' dans *L'Encyclopédie*, Marmontel traite d'un 'comique bourgeois' et le terme paraît se rapprocher d'une acceptation de 'classe bourgeoise'. En effet, l'auteur s'attaque au snobisme imputé à une classe :

Les prétentions déplacées & les faux airs font l'objet principal du *comique bourgeois*. Les progrès de la politesse & du luxe l'ont rapproché du *comique noble*, mais ne les ont point confondus. La vanité qui a pris dans la bourgeoisie un ton plus haut qu'autrefois, traite de grossier tout ce qui n'a pas l'air du beau monde. C'est un ridicule de plus, qui ne doit pas empêcher un auteur de peindre les bourgeois avec les mœurs bourgeoises... Le choix des objets & la vérité de la peinture caractérisent la bonne comédie.

Il résulte de ces quelques citations que si les bourgeois sont bien l'objet du comique, il sont encore jugés inaptes à la tragédie, c'est-à-dire inaptes à assumer le rôle de sujets avec lesquels le public est invité à s'identifier. Et, je le rappelle, les possibilités d'identification de la comédie, avec les jeunes amoureux par exemple, se trouvent fort réduites dans la comédie Régence.

Il serait pourtant impropre de se baser uniquement sur des énoncés théoriques. Souvent la pratique précède la théorie. Une conscience bourgeoise, liée aux valeurs familiales, a existé. Nous analyserons plus tard certaines pièces qui font parler des bourgeois sans trop les caricaturer. Pour ces bourgeois, la vie simple et familiale, opposée à la représentativité de la noblesse, est le lieu de l'intimité et des sentiments sincères (cf. p. 68). Néanmoins de tels personnages sont plutôt rares. Le code de la noblesse prédominait. Le passage cité définit d'ailleurs le 'comique bourgeois' presque uniquement par le snobisme. En témoignaient également les maisons des bourgeois riches, moins grandes que les palais et hôtels des nobles, mais conçues selon le même idéal représentatif. Y vivaient côte-à-côte mari et femme, alors que, dans la noblesse, Madame et Monsieur occupaient souvent chacun un corps de bâtiment. Se basant fondamentalement sur l'*Encyclopédie* ('hôtel', 'maison'), ainsi que sur les planches (vol. 2, 'architecture', planche 23), Norbert Elias décrit longuement ces maisons, surtout celles des nobles (1990, p. 71 ss.).

Comédie, tragédie, romance

Grimm, renvoyant à l'article 'Comédie' de Marmontel, écrit :

J'imagine un genre de comédie bien plus tragique, si l'on peut parler ainsi, que le larmoyant. Pourquoi empêcherais-je, par exemple, mon *Joueur* ou mon *Dissipateur* (comédie de Destouches) de se tuer à la fin de ma pièce, dans les accès de désespoir qui sont ordinairement la suite de ces égarements. Une telle comédie, bien conduite, serait plus dans la nature que la plupart de nos tragédies, et

j'ai dans la tête qu'elle produirait des effets étonnants (*Correspondance littéraire* 1^{er} avril 1754 ; vol. II, p. 334).

Avant Diderot, et gardant le terme de comédie, Grimm donne une idée de la tragédie domestique, genre qui ne sera d'ailleurs guère réalisé en France. Et si l'impropriété du terme de 'comédie' – reconnue d'ailleurs par Grimm – peut étonner un moderne, tout s'explique si l'on prend ce terme dans l'acception de drame privé.

Dans le second des *Entretiens sur 'Le Fils naturel'* (ŒE p. 119), Diderot parle de 'la tragédie domestique et bourgeoise'. Il résume son système complet au début de *La Poésie dramatique* (chapitre I-II). Situait d'abord le 'genre sérieux' ou 'drame' entre la comédie et la tragédie, il introduit ensuite une subdivision du drame, distinguant entre comédie sérieuse et tragédie domestique. Aux deux extrêmes viennent se placer le burlesque et le merveilleux (qui ne figurent pas dans le schéma). Par contre, s'y trouvent inscrites un certain nombre d'autres distinctions qui pourraient jeter quelque lumière sur un problème de définition qui n'est pas des plus faciles.

genres traditionnels	comédie		tragédie	
personnages	bourgeois ou nobles personnages privés		princes et rois personnages publics	
Diderot I	comédie	drame		tragédie
Diderot II	comédie gaie	comédie sérieuse	tragédie domestique	tragédie
personnages (ŒE, p. 141)	espèces	souvent aussi généraux que dans le genre comique --- toujours moins individuels que dans le genre tragique.		individus
objet	ridicule et vice	vertu et devoirs	malheurs domestiques	catastrophes publiques, malheurs des grands
Lessing	(comédie)	rührendes Lustspiel	bürgerliches Trauerspiel	(tragédie)
Lessing	caractère chargé			caractère habituel
Olsen	distanciation			identification
Corneille ?	comédie	comédie héroïque	tragi--comédie	tragédie

La comédie sérieuse et la tragédie domestique ne semblent être que des spécifications du 'genre sérieux' que Diderot avait intercalé entre comédie et tragédie (*Troisième Entretien* ; ŒE, p. 136 s.). On peut prendre comme exemple approximatif de la comédie sérieuse *Le Père de famille* de Diderot. L'exemple positif y prédomine. Par contre, *Le Fils naturel* qui est situé, d'après Diderot, sur le versant tragique et susceptible de se développer en tragédie (cf. p. 85), semble manquer de poétique propre : une conduite de l'action, un

dénouement particulier, qui le distinguerait de la tragédie proprement dite, sans recourir au rang des personnages.

Lessing conçoit deux genres mixtes, 'la comédie sentimentale' (das rührende Lustspiel) et 'la tragédie bourgeoise' (das bürgerliche Trauerspiel), l'un dérivé de la comédie, l'autre de la tragédie. Il semble suivre d'assez près, sur ce point, la deuxième classification de Diderot. Il trouve l'origine des deux dans les caractères nationaux des Français et des Anglais. Le Français voulant paraître plus grand qu'il ne l'est et ennuyé de se voir dépeint uniquement par ses côtés ridicules, aurait élevé le personnage comique. L'Anglais, désireux de tout rabaisser à son niveau, n'aurait plus supporté de voir réservées aux têtes couronnées les passions violentes et les pensées sublimes (*Theatralische Bibliothek* I, in *Werke* VI, p. 6 s.).

Dans l'*Encyclopédie*, sous 'tragique bourgeois', le chevalier de Jaucourt maintient les raisons traditionnelles pour refuser ce genre : « on ne peut ajuster le cothurne au marchand », il faut embellir la nature ; d'ailleurs les rois, hommes comme nous, nous touchent par le lien d'humanité, leur chute est d'autant plus impressionnante qu'ils ont été plus élevés et l'idée de force et de bonheur qu'on attache à leur nom, augmente infiniment la terreur et la compassion. Sous 'comique', le 'comique bourgeois' se trouve rangé entre comique noble et comique bas. La nature du comique se conforme aux classes sociales. Aucune mention de la comédie larmoyante à cet endroit, ni sous 'drame'. Et le premier objet attribué au comique bourgeois est la vanité nobiliaire et la mésalliance, thèmes qui furent effectivement exploités, mais surtout dans la première moitié du siècle. (cf. p. 47, 60).

Venons-en à un point plus important : Diderot, opérant une distinction entre le particulier et le général, veut que les personnages de la tragédie soient des individus, et ceux de la comédie des espèces. Lessing par contre, qui a bien lu son Aristote (*Poétique* chap. 9), et qui ne s'en écarte qu'en dernière nécessité, maintient que la littérature traite du général (et l'histoire du particulier). Les personnages tragiques et comiques sont donc également généraux, mais alors que le personnage comique cumule les traits, quitte à en devenir très improbable, la généralité du personnage tragique ferait une sorte de moyenne. Lessing finit par opérer une distinction, dans le caractère général, entre un caractère chargé (überladener Charakter) et un caractère habituel (gewöhnlicher Character), (cf. *Hamburgische Dramaturgie*, Stück 95).

Or, on pourrait également entendre l'espèce et l'individu, le général et le particulier, à partir des possibilités d'identification. Une espèce, un type est vu de l'extérieur et n'invite pas à l'identification. Le caractère en tant que tel est objectivisé. Il est vu 'par derrière', en 'focalisation zéro'. Et le théâtre arrive à cette analogie grâce à une certaine forme du récit : la caricature, la répétition et la mise en suspension de la sympathie qui empêche bien souvent l'identification avec un personnage. Dans la comédie, la caractérisation opère une mise à distance (et si nous nous reconnaissons dans un tel personnage, nous nous distancions momentanément de nous-mêmes). L'individu, par

contre, est le résultat d'une subjectivisation ; le personnage-individu s'offre à l'identification. Il n'est donc pas vu en extériorité. Pendant l'identification, nous nous intéressons au sort du personnage. Il se trouve en prise avec des problèmes que nous acceptons, ou pourrions accepter comme étant les nôtres.

Cette distinction appelle un certain nombre de nuances. La tragédie peut mettre en scène des caractères, inquiétants ou odieux ; la peur ou l'odieux remplace le comique, qui représente un vice non dangereux (cf. Aristote, *Art Poétique* ch. 5), mais il s'agit toujours d'une distanciation. Inversement, la comédie peut mettre en scène des personnages sympathiques, appelant l'identification ; seulement leur rôle reste restreint. C'est d'ailleurs pourquoi 'l'intérêt' se porte moins que dans la tragédie ou le drame sur le dénouement, mais la comédie efface rarement de façon complète les traces de sa double origine dans la satire et dans la romance (cf. p. 25).

On peut exprimer cette distinction de façon légèrement différente : La tragédie et le drame insistent beaucoup sur les termes sujet et objet du triangle, la comédie se concentre sur l'autorité-obstacle (cf. p. 18), mais ce ne sont là que des polarités ; je viens d'évoquer la possibilité pour la tragédie d'insister sur l'obstacle odieux ; c'est là une solution préconisée par les théoriciens, tel un Giraldi, qui distribuent la pitié et la terreur aristotéliennes sur le sujet et l'obstacle respectivement, suscitant la crainte par la punition du méchant (cf. p. 34, 39).

Il faut pourtant admettre qu'à partir de l'identification admiratrice avec un héros, une idole etc., on peut constituer des caractères, depuis le chevalier jusqu'au 'skin head'. De nombreuses petites actions, des 'indices' selon Barthes, construisent un modèle de comportement et ce comportement peut être codifié. On peut parler d'un César, d'un Alexandre, d'un Caton, donc du type du conquérant, du magistrat vertueux, et non seulement d'un Néron ou d'une Messaline. N'y aurait-il que la valorisation, positive ou négative, qui différencierait le héros et le personnage comique ? Qu'est-ce qui au fond distingue le caractère modèle du caractère ridicule ou odieux, à part la valorisation ? Une première parade pourrait être de signaler que les modèles codifiés supposent déjà une certaine distanciation ; le code de la chevalerie est plus facilement objectivable dans le déclin de la culture chevaleresque. Mais cette riposte est probablement insuffisante. On pourrait en chercher une autre peut-être en insistant, avec Lessing, sur la charge, sur la caricature : le caractère comique serait plus exagéré, alors que, pour faire passer le message de la vertu transmis par un personnage positif, Gellert comme Diderot, exigent le petit détail vrai (cf. p. 14). Conscient de l'insuffisance de ces réponses, je préfère, pour constituer un modèle simplifié, me contenter de deux critères : fin heureuse vs fin malheureuse et identification vs distanciation.

Le critère qui sépare la tragédie de la comédie est éminemment fonctionnel, puis social : personnages publics vs personnages privés : nobles, bourgeois, bas peuple (comique noble, bourgeois, bas). Mais il y a un autre cri-

tère, qui ne figure pas sur le tableau récapitulatif : le dénouement heureux ou malheureux de l'action. Pourtant, si ce dénouement importe, c'est que le sort des personnages nous intéresse, que nous nous identifions à eux. Nous retrouvons ainsi le critère de l'identification. Sans identification, nous nous préoccupons peu du sort des personnages. Nous reconnaissons la 'comédie' soit à la fin heureuse (la romance), ce qui suppose identification avec (au moins) un protagoniste, soit au rire qu'elle nous procure, ce qui suppose une distanciation d'avec au moins un protagoniste (la comédie proprement dite). La tragédie serait définie par identification + fin malheureuse. Essayons de combiner les deux critères pour obtenir un modèle des plus simples :

	identification	distanciation
fin heureuse	romance	comédie
fin malheureuse	tragédie	comédie Régence

On pourrait être tenté de réduire la quadripartition de ce schéma à une division ternaire à deux termes contraires et un terme neutre : Pourtant la combinaison de la distanciation et de la fin malheureuse est possible, et sans doute réalisable ; la comédie Régence se rapproche d'une réalisation de ce type. J'y reviendrai.

L'identification est un critère appliqué dès le XVIII^e siècle, même si l'on utilise d'autres termes, comme 'intérêt', 'intéresser'. Ainsi Titon du Tillet, prenant la défense du nouveau genre de la Chaussée, peut écrire :v

... car lorsqu'une Comédie, outre le mérite qui lui est propre, a encore celui d'*intéresser*, il faut être de bien mauvaise humeur pour se fâcher qu'on donne au public un plaisir de plus. J'ose dire que si les pièces de Molière étoient un peu plus *intéressantes*, on verroit plus de monde à leur représentation (in La Chaussée 1970, p. xii, je souligne).

Littre donne à 'intéresser' le sens de « fixer l'attention, captiver l'esprit', mais les pièces de la Régence le font bien. Dans notre contexte, il faut opter pour l'acception « éveiller la sensibilité, la compassion ». C'est ce terme d'*'intérêt'* qu'emploiera Goldoni tout au long des résumés qu'il donne, dans ses *Mémoires*, de ses nombreuses pièces. Une pièce sans beaucoup d'*intérêt*, est sans action, sans objet narratif, mais elle peut être fort intéressante, dans l'acception moderne du terme. Ainsi commentant *La villeggiatura* (de 1756 ; à ne pas confondre avec la célèbre trilogie), Goldoni nous dit :v

Il n'y a point d'intérêt dans cette Comédie ; mais les détails de la galanterie sont très-amusans, et les différens caracteres des personnages produisent un comique saillant, et une critique très-vraie et très-piquante. (*Mémoires*, II,23 ; vol. I, p. 342).

Et en effet, dans cette pièce, il ne se passe à peu près rien, sinon qu'une noble Vénitienne en villégiature avec sa famille arrive à ramener en ville son mari qui courtise les paysannes – et qui continuera à le faire l'année suivante (cf. p. 164).

L'identification peut être due plutôt à une certaine affinité entre spectateurs et personnages :

Comme leur sphere (des personnages de la comédie larmoyante) est la sienne (du spectateur), il se sent capable d'atteindre à leurs vertus : comme il ne leur arrive rien qu'ils ne puissent éprouver, il s'approprie leur expérience, il apprend d'eux à se garantir des mêmes écueils (Titon du Tillet in La Chaussée 1970, p. xiv).

Pourtant il résulte de la combinatoire du petit schéma ci-dessus qu'une distanciation complète est concevable, dans laquelle la fin importe peu. Nous touchons peut-être sur ce point à la double origine de la comédie : joie de la fin heureuse, rire distanciateur. Nous avons vu combien la fin heureuse de la comédie importe sous la renaissance italienne, combien les comédies, sous l'inspiration boccacienne ont tendance à tendre, de façon épique vers la fin heureuse (cf. p. 30). Or, même si le rire distanciateur s'est renforcé à l'âge classique et immédiatement après (peut-être avec la fonction de soupape dans une situation sociale relativement bloquée), puis, sous la Régence, est devenu désabusé, la comédie classique conserve de la première comédie un couple sympathique : elle opère ainsi une distanciation pour certains personnages, laissant pour d'autres des possibilités d'identification, mais la réconciliation franche que l'on rencontre si souvent durant la première Renaissance, devient moins fréquente.

Pour la comédie Régence, caractérisée par le peu d'importance qu'y tient la sympathie, il est donc problématique de parler de fin heureuse ou malheureuse. Elle tend ainsi à remplir la quatrième case du schéma : distanciation + fin malheureuse, sauf qu'il serait plus pertinent de dire fin indifférente. Pourtant la fin, heureuse ou malheureuse, de la crapule doit observer certaines limites. Une fin trop heureuse, opérant un renversement par antiphrase, donnerait une satire caustique globalisante : « ainsi va le monde » (cf. Flaubert donnant à la fin de *Madame Bovary* la croix de la légion d'honneur à Homais) ; une fin trop cruelle provoquerait la pitié, même pour des filous moyens (cf. à ce propos la *Poétique* d'Aristote, ch. 13). Par contre, la tragédie qui distribue punition et récompense peut se permettre de faire punir les coupables (cf. p. 34, 39).

Comme division de base, il nous reste ainsi la division ternaire : tragédie, comédie, drame. Or, une division ternaire, remise à l'ordre du jour par des théoriciens modernes (cf. Olson 1968, Frye 1971), s'est déjà fait sentir vers le milieu du XVIII^e siècle. Ainsi, à l'occasion de la mort de la Chaussée, la *Correspondance littéraire* de Grimm fait observer à propos du nouveau genre dans lequel sont compris *Nanine* et *l'Enfant prodigue* de Voltaire :

On peut reprocher à tous (les auteurs du 'comique larmoyant') d'avoir fait des romans au lieu de faire des comédies, et d'avoir su suppléer au défaut de génie en imaginant des situations *intéressantes* qui supposaient une infinité d'aventures romanesques. Ce dernier reproche tombe aussi sur *Cénie* de M^{me} de Graffigny... Mais de tous ces reproches, il n'y en a aucun qui tombe sur le genre (1^{er} avril 1754 ; II, p. 333 s., je souligne).

Cette idée se retrouve ailleurs dans la *Correspondance littéraire*. Si le 'comique larmoyant', terme de dérision utilisé par Chassiron (cf. p. 69), est déclaré « dans un affreux décri » (1749, in Lessing vol. I, p. 285), si les comédies de la Chaussée sont déclarées ennuyeuses (ib.), le genre, reconnu nouveau, n'est pas pour autant rejeté. A propos d'une reprise de *Cénie*, on lit :

Pour juger du genre par *Cénie*, je ne voudrais pas, il est vrai, appeler cette pièce une comédie, je l'aurais intitulée *roman mis en action*. En adoptant ce genre véritablement nouveau en quelque façon, on doit sentir qu'il est susceptible de grandes beautés... Il est vrai que la bonne comédie est l'ouvrage d'un génie bien supérieur, et qu'il est bien plus difficile de développer un caractère avec toutes ses nuances et de le placer dans un tableau vrai simple et intéressant, que d'imaginer des aventures et de représenter des événements romanesques. Il faut du génie pour l'un, l'imagination suffit pour l'autre. (15 juillet 1754 ; vol. II, p. 377)

Titon du Tillet parle à propos de La Chaussée de 'dramas romanesques' (*Second Supplément du Parnasse français*, article 324, 1755, cité dans La Chaussée 1970, p. viii). Et l'abbé Desfontaines propose le terme de 'drame' pour ce qui n'est ni comédie, ni tragédie. Il spécifie par un adjectif les différents genres de drames : 'drame héroïque' correspond à ce que Corneille appelle 'comédie héroïque', *Mélanide* de La Chaussée est qualifiée de 'romanesque'. Desfontaines propose également le terme de 'romanédie' (*Le Nouvelliste du Parnasse*, tome 4 (avant 1745) in La Chaussée, p. xix).

Ainsi le 'genre sérieux' de Diderot, n'est pas une nouveauté en tant que tel. Comme nous le verrons, Diderot n'a qu'à opérer certains déplacements d'accent : introduire la présence imposante des personnages vertueux depuis le début de la pièce, passer à la quasi exclusion du rire, même modéré, renforcer le côté moralisateur, sermonneur du genre, et baser celui-ci sur certains présupposés philosophiques.

La réalité représentée

La comédie sensible ne se comprend donc pas comme une forme bourgeoise. Il faut maintenant poursuivre notre enquête pour considérer la réalité mise en scène dans ce genre un peu diffus.

La famille, les 'relations'

Dans le *Second Entretien*, Diderot propose comme objet de son nouveau genre les 'relations' (familiales) et les 'conditions' : comme exemples de relations il cite le père de famille, l'époux, la sœur, les frères et non pas des caractères (ni des personnages appartenant à la sphère des affaires publiques ; j'en viendrai ci-après aux 'conditions'). Or, les relations appellent à l'identification, alors qu'un caractère, selon le point de vue que je viens de développer, pour en être un, est vu en extériorité, de façon distanciée. (Un Othello qui serait seulement caractère deviendrait ridicule). Développant quelques points critiques de Palissot (1757), Lessing note d'ailleurs avec perspicacité que Diderot s'enferme dans un dilemme : ou bien les représentants des relations et conditions auront des caractères différents, ou bien ils se réduiront à expri-

mer l'essentiel de leur rôle et deviendront des abstractions pires que les caractères (*Hamburgische Dramaturgie*, 86. Stück). Mais il semble hors de doute que Diderot, pris par son message philosophique, accepte, du moins implicitement, le sacrifice de l'individualité. C'est d'ailleurs ce que j'essaierai de montrer dans l'analyse du *Fils naturel*. Et il y a plus grave : dans une de ses nombreuses remarques pertinentes, Lessing dit que du moment qu'un intérêt mettra en mouvement deux personnages, ils se poseront en contraste l'un à l'autre, bien loin d'être seulement différents, comme le proposait Diderot.

La comédie sentimentale et, à plus forte raison le drame bourgeois (opposés à la tragédie qui met en scène les princes) restent donc attachés à la famille, comme l'avait été la comédie précédente, et cela depuis la fin de la tradition aristophanesque, à quelques exceptions près ; c'est-à-dire confinée au traitement des affaires privées. Comme dans la comédie classique, la famille est le milieu choisi par la comédie larmoyante et le drame bourgeois, mais l'attitude à son égard se modifie : c'est l'identification qui prédominera. Cette évolution a lieu, comme on le verra, bien avant Diderot et le 'drame bourgeois'.

A propos des valeurs familiales, on pourra donc parler, si l'on veut, de conscience bourgeoise. Non pas tout à fait à tort. La convivialité de la famille avait son lieu d'origine dans la famille, mais les valeurs de l'intimité ont probablement été fortement modifiées par leur passage en milieu noble.

Les Conditions

Il est vrai que Diderot propose également comme but de son nouveau genre la peinture des 'conditions', c'est-à-dire des professions sociales : l'homme de lettres, le philosophe, le commerçant, le juge, le politique, le citoyen, le magistrat, le financier, le grand seigneur, l'intendant (III^e des *Entretiens sur 'Le Fils naturel'*, ŒE, p. 154). S'il avait insisté davantage sur l'insertion sociale de ses personnages, sur les problèmes posés par leurs professions, il aurait pu réaliser un théâtre bourgeois dans le sens social du terme ; mais il n'atteignit jamais ce but. Sur ce chapitre, Diderot se trouve plutôt en retrait par rapport à la comédie sentimentale. Au théâtre français, c'est surtout la représentativité qui compte. Nous reviendrons sur ce point important (cf. p. 56 s.).

Dans la comédie larmoyante, l'argent joue un rôle assez réduit, ou plutôt, l'argent entendue à la manière bourgeoise : en effet, il faut excepter les chasseurs de dot qui fourmillent et la crainte de la ruine, sanction qui menace ou frappe surtout les nobles, mais qui est pour certains d'entre eux plutôt un état endémique qu'un événement. Pourtant, on trouve parfois le souci du gain, ainsi dans *L'école des mères* de La Chaussée (cf. p. 65), alors que dans le 'drame bourgeois' proprement dit, il est absent, ou rejeté aux antécédents de l'action, comme dans *Le Philosophe sans le savoir* de Sedaine. Et au fond, la manière de vivre noble, la représentativité, l'amour propre, les questions d'honneur et de préséance sont moins futiles qu'on ne le pense de nos jours. Toujours dans *L'École des mères*, la stratégie de la femme, férue

de noblesse, n'est nullement irrationnelle : un mariage noble pouvait assurer à sa famille une position sociale, et une position sociale pouvait se révéler payante à la longue.

Il n'en reste pas moins que dans d'autres théâtres européens, on trouve un intérêt plus prononcé pour les activités professionnelles des personnages, et nombre de ces personnages sont effectivement des bourgeois. C'est pourquoi cette étude se terminera par une analyse du théâtre de Goldoni.

La rage de prouver le message de la vertu

Seront assez longuement développés le rôle que joue, dans le théâtre de Diderot la vertu ainsi que l'enjeu philosophique et moral de sa victoire. Je rappelle dès maintenant que le sous-titre du *Fils naturel* est *Les Épreuves de la vertu* (cf. p. 81).

Pourtant, le théâtre a (presque) toujours voulu prouver quelque message. A l'époque qui nous occupe, c'est surtout le caractère de la preuve qui change. Prévaudra l'exemple positif (cf. p. 22) ; la conversion se fera de plus en plus par les sentiments et de moins en moins par la force, et la présence des bons sentiments envahira à partir de la conversion-dénouement la presque totalité de la pièce. Cette tendance a été bien vue par Grimm, qui à l'occasion de la mort de Nivelles de la Chaussée, fait ces observations sur *le comique larmoyant* :

Tous les genres sont bons, dit M. de Voltaire, *hors le genre ennuyeux*. Pourquoi celui qu'on a appelé 'le comique larmoyant' ne le serait-il pas, puisqu'il y a des scènes dans *le Glorieux*, dans *le Philosophe marié*, dans *le Préjugé à la mode*, dans *Mélanide*, et dans beaucoup d'autres pièces, qui sont extrêmement touchantes et qui font un très-grand effet au théâtre ? Si l'effet d'une seule de ces scènes est assuré et incontestable, rien n'empêche plus qu'il n'y ait des pièces entières dans le même genre, et s'il n'y en a point, il faut en accuser les poètes qui y ont travaillé (14.1954 ; vol. II, p. 333, je souligne).

Grimm propose au fond une généralisation d'éléments qui existaient déjà. Il s'agissait d'étendre du dénouement vers le début de la pièce l'usage de scènes touchantes qui avaient déjà prouvé leur effet, d'en rendre l'usage commun. On voit combien la voie était préparée aux Diderot et Sedaine. Nous verrons pourtant que cette généralisation comporte un changement de métaphysique et une nouvelle image de l'homme.

Une voix discordante : Grimm

Pourtant Grimm s'inscrit en faux contre la rage de prouver, comme l'a bien vu Kruuse (1934, p. 236 s.) :

Mais si tout tableau qui représente la vertu sans récompense ou le vice heureux est répréhensible et dangereux (cette question sera posée dans *Le Fils naturel*), il faut renoncer à la peinture et à tous les beaux-arts, il ne faut plus étudier l'histoire ... Les pièces de théâtre doivent nous représenter les hommes tels qu'ils sont, avec leurs passions, leurs vertus, leurs vices et leurs égarements. Si le tableau

est vrai,[...] bien choisi, bien fait, il est bon et sans reproche. Le mérite des spectacles n'est pas d'édifier. Ils sont fait pour nous éclairer, pour nous former le goût, pour nous rendre sensibles. Les Romains donnaient au peuple le spectacle sanglant des gladiateurs pour les familiariser avec les horreurs de la guerre. Le système de notre gouvernement étant d'adoucir le caractère de nos peuples, de les rendre humains, bienfaisants, compatissants, il n'y a point de moyen plus sûr pour y résister que de lui donner des occasions fréquentes de s'attendrir et de verser des larmes. Voilà ce que je regarde comme le principal avantage de notre tragédie (1.4.1954 ; vol. II, p. 335).

Notons-le, Grimm pourrait bien se trouver meilleur interprète d'Aristote que la majorité des théoriciens de la Renaissance ; comme le maître antique, il ne conçoit pas la *catharsis* de façon moralisatrice, mais comme une purgation des sentiments par l'éveil de ces mêmes sentiments sur la scène ; en effet, Grimm a parfaitement compris qu'Aristote veut dire que la mise en scène des 'horreurs de la guerre' familiarise avec ces horreurs ; de même, seulement le passage est un peu obscur, Grimm veut apprendre à résister, mais à quoi ? toujours aux 'horreurs de la guerre' ? Dans ce cas, le parallélisme est boiteux : les Romains (et Aristote) prescrivaient une médecine homéopathique : endurcir contre les horreurs par la familiarisation avec elles, mais combattre les horreurs par l'attendrissement, c'est plutôt combattre quelque chose par son contraire. Je ne saurais supposer que Grimm, reprenant l'énigmatique définition aristotélicienne de la tragédie (cf. p. 36), suggère de combattre la sentimentalité par elle-même, proposant d'habituer les spectateurs aux sentiments doux pour les endurcir : les rendre moins « humains, bienfaisants, compatissants ».

Mais Grimm n'hésite pas un moment quant à la valeur des sentiments : ils sont censés produire leurs effets, opportuns en l'occurrence. En bon sensualiste, il pense probablement que les sentiments sont objectivement les mêmes, et que seule diffère l'interprétation qu'on leur donne. A propos des jugements divers dont fut l'objet l'*Orphelin de la Chine* de Voltaire il écrit :

Deux personnes dont le jugement sera totalement opposé, l'un extrêmement favorable, l'autre fort désavantageux à la pièce, si vous voulez regarder, éprouvent le même sentiment ; chacun outre le sien, l'un en bien, l'autre en mal ; et voilà pourquoi leurs jugements sont si différents, lorsque leur sensation est la même. Le philosophe, seul, éclairé par la raison, se rend compte des sensations qu'il éprouve, et découvre dans la nature des choses la cause qui les produit. (1.9. 1755 ; III, p. 83).

Un théâtre expression idéologique de la classe bourgeoise ?

Reprenons notre première question : En quoi ce théâtre est-il bourgeois ? Nous sommes revenus à l'acception traditionnelle de 'bourgeois', connotant l'intimité, la sphère privée. Mais la comédie sentimentale, exprime-t-elle la conscience d'une classe ? Cette question s'impose d'autant plus que le rôle de la bourgeoisie a été mis en question dans les récents débats sur

la Révolution Française. Regardons donc d'abord du côté social. Il semble avoir été admis de longue date (mais non pas, on l'a vu, depuis l'origine du drame bourgeois), que ce drame fut un théâtre de la bourgeoisie. Il n'est pas dans mon intention de changer ce terme consacré, mais cela n'empêche pas quelques réflexions. Tout d'abord, si l'on ne saurait nier que le drame larmoyant n'ait accueilli des éléments d'une sensibilité d'origine peut-être bourgeoise : convivialité familiale p.ex, il importe tout autant d'insister sur un point aussi important : cette sensibilité au théâtre ne fut développée qu'au contact de la noblesse.

Mais qu'en est-il de l'appartenance sociale de ce théâtre ? Le terme de théâtre bourgeois se rattache à un 'Grand Récit', celui de la bourgeoisie elle-même, qui, depuis la Révolution française, a voulu expliquer son droit au pouvoir par une évolution sociale qui depuis le Moyen Âge aurait opposé la bourgeoisie à la noblesse : d'abord alliée au roi, la bourgeoisie aurait dû, devant une nouvelle alliance entre noblesse et royauté, recourir à la révolution. Cette (bonne) révolution des institutions aurait vite dérapé en une mauvaise (la Terreur). Mais ce faux pas n'aurait nullement invalidé les droits au pouvoir que la bourgeoisie fit valoir durant la Restauration, pendant laquelle ces droits ne furent pas universellement admis. Les socialismes et le marxisme, à leur tour, reprennent généralement cette manière de voir, quitte à fournir un quatrième protagoniste social : le prolétariat qui, lui aussi, se voit conférer par l'Histoire, des droits imprescriptibles au pouvoir (et que l'on a également essayé de doter – avec des succès divers – d'une littérature). Depuis quelques années, ces vues ont été mises en question par le courant dit 'révisionniste', et les débats qui s'ensuivirent ont été largement diffusés à l'occasion du Bicentenaire de la Révolution française.¹² Or, dans sa lutte contre la féodalité, la bourgeoisie aurait développé des genres exprimant son idéologie ; ainsi le roman et le théâtre bourgeois.

La base économique

Pour parler en termes marxistes d'évolution, il faut pouvoir constater un développement économique, soubassement des développements idéologiques (et ceci même sans supposer un déterminisme étroit, comme dans le vétéro-marxisme). Or, l'évolution économique, dans la France du XVIII^e siècle au moins, semble, selon les historiens révisionnistes, avoir été bien moins prononcée qu'ailleurs. Ainsi Michel Morineau (1970) a pu contester la thèse de J.C. Toutain (1961) qu'il y ait eu un développement de l'agriculture de quelque importance avant la Révolution. Roger Price estime que si l'Ancien Régime politique se clôt en 1789, un ancien régime économique se prolonge

¹² Parmi les auteurs anglo-saxons citons :

Cobban 1955 (in 1968), 1968. Taylor, 1967. Doyle, 1988, trad. 1988 (ouvrage qui résume de nombreux autres travaux).

Et du côté français :

Furet 1978. Furet & Richet 1965. Furet, & Ozouf 1988.

jusque vers 1840, cf. (1975), et également Doyle (1980, trad. française 1988, p. 50 ss).

Et en Angleterre, le développement économique – bien réel celui-là – ne semble pas favoriser, dans la deuxième partie du siècle, le développement ultérieur du drame bourgeois (cf. Kruuse 1934, p. 180 s.).

Bourgeois, nobles, intellectuels

La conception que l'on se fera du drame bourgeois sera également un corollaire de la thèse que l'on adoptera à propos de la philosophie des Lumières. Les intellectuels, bourgeois et marxistes, ont regardé celle-ci comme une conséquence de la percée de la bourgeoisie, voire comme un facteur qui aurait contribué au déclenchement de la Révolution. En milieu 'révisionniste' par contre, on semble plutôt pencher vers l'idée d'une couche intellectuelle où auraient fusionné nobles et grands bourgeois dans une conscience partagée de la nécessité de réformes structurales de l'État (cf. Doyle 1980, p. 28 s., 96 ss). Quoi qu'il en soit, considérer le théâtre bourgeois comme superstructure (partielle) d'une classe sociale ne va plus sans problèmes ni difficultés.

D'autre part, on sait de longue date que les bourgeois riches aspiraient surtout à une promotion sociale, à 'vivre noblement' (et ceci depuis les *Fabliaux*, cf. Nykrog 1973, p. 113 s. et 125 ss.). Pour l'essentiel, on est revenu à la théorie de Montesquieu :

L'acquisition qu'on peut faire de la noblesse à prix d'argent encourage beaucoup les négociants à se mettre en état d'y parvenir. Je n'examine pas si l'on fait bien de donner ainsi aux richesses le prix de la vertu : il y a tel gouvernement où cela peut être très utile.v

En France, cet état de la robe qui se trouve entre la grande noblesse et le peuple ; qui sans avoir le brillant de celle-là, en a tous les privilèges ; cet état qui laisse les particuliers dans la médiocrité, tandis que le corps dépositaire des lois est dans la gloire ; cet état encore dans lequel on n'a de moyen de se distinguer que par la suffisance et par la vertu ; profession honorable, mais qui en laisse toujours voir une plus distinguée : cette noblesse toute guerrière, qui pense qu'en quelque degré de richesses que l'on soit, il faut faire sa fortune, mais qu'il est honteux d'augmenter son bien, si on ne commence par le dissiper ; cette partie de la nation, qui sert toujours avec le capital de son bien, qui quant elle est ruinée, donne sa place à une autre qui servira avec son capital encore ; qui va à la guerre pour que personne n'ose dire qu'elle n'y a pas été ; qui, quand elle ne peut espérer les richesses, espère les honneurs, et lorsqu'elle ne les obtient pas, se console parce qu'elle a acquis de l'honneur : toutes ces choses ont nécessairement contribué à la grandeur de ce royaume (*L'Esprit des Lois*, XX,22).

Tout le système y est, comme le note Elias (qui résume ce passage sans y renvoyer, 1990, p. 106 ss.) : ascension des bourgeois vers la robe, puis vers la noblesse d'épée et, fait plus remarquable, la ruine structurellement inscrite dans la façon de vivre de certaines familles nobles. Doyle aussi, citant Barber (1955 chap.IV), insiste sur les aspirations nobiliaires de la bourgeoisie française : avant 1789, les bourgeois n'avaient aucune conscience de classe. Leur

aspiration était la noblesse, et leurs valeurs étaient de pâles copies de celles des nobles (1988, p. 174).

Si l'on reconnaît qu'un problème se pose à vouloir considérer les drames cités comme 'bourgeois' dans le sens moderne du terme – c'est-à-dire appartenant à une classe sociale – il paraît pertinent de se pencher encore une fois sur ce théâtre pour l'examiner, sans accepter à priori une quelconque essence bourgeoise. Il suffit, me semble-t-il, de quelques remarques supplémentaires :

Le Bourgeois mis en scène

Style de vie

Commençons par chercher le bourgeois français. Sur quel théâtre trouve-t-on une peinture de la bourgeoisie française ? Serait-ce dans le protagoniste de l'*Avare* ? Pourquoi pas ? Ses fils seraient donc la seconde génération qui voudrait commencer à 'vivre noblement', c'est-à-dire à dépenser. Ou dans le mari bafoué de la *Femme qui a raison* de Voltaire ? Dans cette pièce, la protagoniste vit seule avec son fils et sa fille. Son mari, qui est aux Indes depuis douze ans pour gagner de l'argent, exige que ses enfants épouseront ceux de son commis. Cela engage finalement la femme du commerçant à donner son accord aux deux mariages d'inclination, avec des nobles, que voudraient contracter ses enfants, mariages qui constituent donc une ascension sociale. Le commis et ses enfants sont bernés. La sexualité et le plaisir sont plus que suggérés : la nuit des noces a lieu entre deux actes. Le marquis, amoureux de la jeune fille plaide la cause du luxe contre la parcimonie du marchand. Ce sont deux façons de vivre qui se choquent, mais c'est bien le marchand économe qui est narrativement condamné. Voltaire, grand chanteur du luxe, depuis *le Mondain*, s'oppose diamétralement à Goldoni, avocat d'une certaine bourgeoisie économe.

Admettons pourtant que nous venons de risquer une boutade. Les vertus bourgeoises (dans ce cas l'épargne et la frugalité) ne sont pas absentes du théâtre français, et nous retrouverons le mari qui part faire fortune dépeint de façon plus sympathique (cf. p. 64). Mais ces vertus sont exposées avec modération, ne s'opposant pas frontalement aux valeurs nobles de la représentation, mais cherchant à modérer celles-ci, opérant un compromis idéologique et (pourquoi pas ?) un compromis de classe. C'est ce que l'on peut noter dans bon nombre des pièces de la première moitié du siècle. Essayons d'aborder la question d'un autre biais.

Le problème des mésalliances

La noblesse n'était pas, sous l'Ancien Régime, une caste impénétrable. Certains offices étaient anoblissants et, très souvent, le bourgeois riche pouvait s'allier à la noblesse par le mariage. Or, ces mésalliances et les rapports de classes qui s'ensuivent, font l'objet d'un certain comique. Risquons, à

titre d'hypothèse et sans les connaissances nécessaires, une vue d'ensemble de cette évolution. Chez Molière encore, le problème est assez marginal. Le bourgeois qui imite la noblesse est ridiculisé (*Le Bourgeois gentilhomme*), mais un certain style de vie bourgeois est critiqué parce qu'on ne vit pas noblement. Dans *Monsieur de Pourceaugnac*, le protagoniste éponyme est rejeté, c'est un rustre, mais à part *George Dandin*, où le protagoniste est un paysan riche, un 'laboureur', Molière ne semble pas s'occuper du problème des mésalliances réalisées. Ce problème sera mis à l'ordre du jour dans la comédie Régence. D'abord, les mésalliances sont refusées, raillées dans les comédies. Quand la bourgeoisie entre en contact avec la noblesse et que les projets de mariage entre les deux classes sont présentés sur les tréteaux, une première solution semble avoir été de refuser l'alliance, de renvoyer dos à dos les représentants des deux classes. C'est ce qui se passe dans le *Chevalier à la mode* de Dancourt et Saintcyon (1687), où une bourgeoise et sa nièce retrouvent à la fin deux bons bourgeois. Dans *Les bourgeois de qualité* de Dancourt (1709) les personnages comiques sont trois bourgeoises qui voudraient s'anoblir ; elles y arrivent dans une certaine mesure par l'achat de charges, mais la noblesse qu'elles obtiennent semble prêter un peu à sourire. La jeune Angélique, bourgeoise elle aussi, arrive pourtant à épouser le comte qu'elle aime. Dans *L'École des bourgeois* d'Allainval (1729) une riche bourgeoise, qui veut marier noblement sa fille, apprend à ses frais que les nobles ne pensent qu'à fumer leur champ. Le ridicule frappe principalement les deux bourgeoises qui, pour se dégager d'une promesse de mariage, perdent une forte somme, payée, il est vrai, avec des lettres de changes sans valeur du noble endetté. Dans cette comédie, nous trouvons pourtant un détail intéressant : la jeune fille très amoureuse apprend avec effroi qu'une fois mariée, son mari s'occupera à peine d'elle (I,15). Ce fait confirme que la tendresse entre époux est une vertu bourgeoise.

Puis, dans la première moitié du XVIII^e siècle, le comique prendra pour cible de prédilection ces mésalliances qui, pourtant, se réalisent. Chez La Chaussée, les mésalliances ne constituent plus le problème principal : celui qui est l'objet de l'argumentation narrative ; pourtant ces comédies sérieuses ont souvent pour arrière-fond une telle mésalliance. L'ascendant de certaines femmes, le mari faible, mais qui a raison à la fin, voilà quelques résultats possibles des mésalliances qui sont d'ailleurs souvent évoquées expressément. Puis, dernier degré de cette évolution, dans le drame bourgeois proprement dit, le problème des mésalliances a disparu. La conscience de classe bourgeoise consisterait-elle en l'abolition de l'opposition bourgeoisie-noblesse ? Historiquement ce résultat ne serait pas trop étonnant. Bien des époques ont essayé d'élaborer une idéologie se donnant pour commune à plusieurs groupes ou classes : La poésie des troubadours, les premiers romans de chevalerie (cf. Köhler, p. 1970), le 'dolce stil nuovo', en Italie. Pourtant une ultime étape, avant la Grande Révolution, nous montre de nouveau des conflits de classe : les saines vertus des gens

du peuple s'opposent à une aristocratie corrompue. *La Brouette du vinaigrier* et certaines pièces de Beaumarchais sont symptomatiques à cet égard. Ce qui a changé, ce sont les valorisations : le ridicule bourgeois disparaît presque entièrement ; les bourgeois ou gens du peuple représentent désormais la nature humaine, alors que les aristocrates et leurs manières deviennent l'objet de la raillerie. Considérons quelques jalons de cette évolution :

Destouches

Le Dissipateur ou l'honnête fripponne (édité en 1736, représenté à Paris en 1753) est symptomatique. Cette comédie, comme bien d'autres du même auteur, se trouve à cheval sur la comédie Régence (cf. p. 50) et la comédie sensible. Cléon, le dissipateur, d'origine bourgeoise, mais désirant vivre noblement, est grugé, mais avec les meilleures intentions du monde, par Julie, jeune veuve qui l'aime d'un amour réciproque. Au dénouement, elle peut lui offrir la fortune qu'elle a acquise à ses dépens. Cléon est exploité par une foule de faux amis et par une maîtresse dont il s'éprend : infidélité pardonnée par Julie. Évidemment les faux amis l'abandonnent tous, lorsqu'ils apprennent qu'il est ruiné.

Or, il a un oncle, avare, et qui donc toute sa vie a ramassé du bien. Il y a une opposition entre Cléon et l'ancienne génération, entre un jeune homme qui veut vivre noblement pour se joindre à la noblesse, et les vieux avares – d'esprit passablement bourgeois. Au troisième acte, l'oncle, qui vient voir son neveu, est trompé : il croit que le neveu s'est converti, qu'il étudie, alors que la maison regorge de noceurs. L'épisode rappelle vaguement la *Mostellaria* de Plaute, intrigue souvent reprise (cf. p. ex. le *Distrait* de Regnard). On retrouve le traditionnel portrait du vieil avare ridicule et berné, mais, différence importante, la supercherie est découverte ; elle dure à peine un acte.

On voit que Destouches est loin de chanter les vieilles vertus bourgeoises. Il se contente de louer la modération. Dans le *Glorieux* (1732), Destouches renvoie également dos à dos la morgue nobiliaire et la goujaterie bourgeoise, incarnée dans le père, mal dégrossi et paillard, de la jeune fille qu'aime le noble glorieux. Villemain a d'ailleurs fortement insisté sur les conflits de classes mis en scène par Destouches, entre finance et noblesse :

Le rapprochement de la noblesse et de la richesse, leurs chocs, leurs alliances, leurs ridicules mutuels et les vices qu'elles se communiquaient en devinrent plus fréquents et plus comiques. C'est ce point qu'a saisi Destouches, et qu'il met en saillie dans ces deux personnages (du *Glorieux*) du noble altier, fastueux, impertinent, et du riche libertin, dur, sottement familial (le père de la jeune fille). Seulement, on peut trouver que Destouches n'a pas tenu la balance très-exacte entre les deux caractères principaux et qu'il traite plus favorablement la noblesse que la richesse... Le portrait satirique où Destouches s'est complu, qu'il a vivement et hardiment tracé, c'est celui du bourgeois riche, insolent, vicieux, « Et seigneur suzerain de deux millions d'écus » (cité d'après la *Nouvelle Biographie générale* : 'Destouches').

Destouches semble ainsi faire incliner la balance plutôt en faveur de la noblesse. On pourrait aller chercher des raisons individuelles à cela ; seulement il ne faut pas oublier l'essentiel : la bourgeoisie ascendante qui voulait s'intégrer à la noblesse – et qui se trouvait dans les salles de spectacle – a probablement partagé le point de vue de Destouches dans son désir de se démarquer de ses origines roturières.

C'est d'ailleurs ce que remarque également Marmontel qui continue la description du comique bourgeois (entamée dans la citation p. 45) de la façon suivante :

...*George Dandin* est un chef-d'œuvre de naturel & d'intrigue ; & ce n'est pas la faute de Molière si le sot orgueil plus fort que ses leçons, perpétue encore l'alliance des *Dandins* avec les Sotenvilles. (cf. aussi p. 47).

Pourtant, quelque chose de décisif s'est passé depuis la Régence : on admet le mariage entre bourgeois et nobles. Avec Destouches et La Chaussée, les mésalliances sont réalisées et le comique sort des situations où nobles et bourgeois se côtoient.

Par rapport au 'drame bourgeois', on peut noter en passant un autre trait important : Cléon, le dissipateur, est converti par la force et non par une vertu (réveillée). Il est réduit aux abois ; il reconnaît la fausseté de ses amis, mais il ne change pas à la vue des malheureux, et la pièce ne contient pas un personnage vertueux et sensible, présent sur scène dès le début. Dans *Le Dissipateur*, la présence de la vertueuse Julie est des plus discrètes et elle se sert d'un moyen de rouée, la spoliation du protagoniste. Destouches restructure ainsi un élément fréquent de la tradition. Dans le *Glorieux* aussi, le protagoniste est menacé de tout perdre avant de se convertir. D'Alembert raconte d'ailleurs que Destouches avait d'abord créé un protagoniste incorrigible dans sa morgue nobiliaire (Destouches 1832 ; vol. I, p. 22 s. et Truchet 1972, p. 1403). Et dans le *Philosophe marié* (1732), nous trouvons également une société brillante et hédoniste, face à laquelle le 'philosophe' qui voudrait se marier et qui y réussit après une intrigue passablement embrouillée, fait souvent les frais du rire du public. Dans cette comédie, on peut observer un trait intéressant : la vertu non admise fait l'objet d'un comique qui, souvent, ne manque pas de finesse. Nous retrouvons ce même comique dans le *Préjugé à la mode* (1735) de La Chaussée, qui met en scène, on le sait, un mari honteux d'être amoureux de sa femme. La vertu ridicule était un thème courant que Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert* n'est pas allé repêcher au fond du Lac Léman.

Les mots d'esprit ne manquent pas non plus. Destouches aime souligner ses propres bons mots, parfois osés. J'en donne un exemple ; Damon à Céliante :

Mais comme vous pourriez m'éblouir par vos charmes,
Pour rendre tout égal, ne conviendrez-vous pas
De choisir une nuit pour vider nos débats ?
Vous riez ?

Oui, je ris, quoique fort en colère.
 Cette saillie est bonne, et ne peut me déplaire. (*Le Philosophe marié*, II,2)

Dialogue spirituel, jeux de mots osés, voilà également des traits qui distinguent la comédie de Destouches (et de Marivaux) de la comédie larmoyante, puis du drame bourgeois.

Durant le spectacle, ce type de comédie peut donc parfaitement se concilier aussi bien les faveurs des libertins (qui, au fond adorent la vertu) que celles des vertueux, mais avant la tombée du rideau, on coupe court au vice.

Pour finir, il peut être intéressant de jeter un coup d'œil sur quelques pièces de Destouches d'avant son séjour en Angleterre (1717--1723), où il fit la connaissance du nouveau drame vertueux. D'abord *L'Irrésolu* (1713) : La conduite de l'intrigue dépend de l'irrésolution du protagoniste : faut-il choisir la robe ou l'épée ? (Notons qu'une telle alternative, offerte à qui avait de l'argent, semble indiquer que la noblesse d'épée n'était pas impénétrable au début du siècle). Faut-il se marier ? Laquelle choisir ? (Le protagoniste a le choix entre une mère cinquantenaire riche et ses deux filles).

Dans cette pièce il n'y a guère de larmes, sinon feintes ou de dépit. La sentimentalité en est absente, l'esprit règne en maître. On est néanmoins impressionné par la modernité de cet esprit : Le premier acte s'engage comme un pari entre un père autoritaire et un père libéral, ayant chacun un fils. Au dénouement, le premier donne raison au libéral : le fils sait sacrifier son amour à la demande de son père. Il est vrai que son irrésolution l'avait porté juste auparavant à abandonner la fille que son père lui demandait de quitter ; le père libéral ne doit sa victoire qu'à un concours de circonstances, savamment ménagé par Destouches. Pourtant, le père autoritaire a le temps de changer de maximes avant que son fils ne donne par la révolte un démenti brutal à son système d'éducation. Ce duel des deux pères rappelle *The Fathers* de Fielding (comédie terminée probablement en 1735--36 et représentée en 1778, cf. Battestin, p. 616 et 647, note 319), où de façon plus explicite, le père libéral l'emporte, mais seulement à la fin, sur le père autoritaire ; ses enfants sont impulsifs, mais honnêtes et généreux, alors que l'éducation autoritaire n'a créé que des dissimulateurs. Le thème du père-ami est ici présent comme chez La Chaussée, et longtemps avant le 'drame bourgeois' de Diderot. Le père libéral s'exprime ainsi :

Moi, je cherche son goût ; il se conforme au mien.
 Mon fils est mon ami, comme je suis le sien. ...
 Je ne me repens point de suivre cet usage.
 Dès ses plus jeunes ans j'ai voulu le former ;
 Le succès de mes soins a droit de me charmer.
 D'abord en lui parlant, je pris un air sévère,
 Pour lui faire sentir l'autorité de père :
 La crainte et le respect ayant saisi son cœur,
 A la sévérité je joignis la douceur.
 Le lui parlois raison dès l'âge le plus tendre,
 Et je l'accoutumais tous les jours à l'entendre.
 Il connut ses devoirs, non par le châtement,

Mais par l'obéissance et le raisonnement.
 S'il y manquoit parfois, la rougeur, dès cet âge,
 Quand je l'en reprenois, lui montoit au visage,
 Et je reconnoissois, en sondant son esprit
 Qu'il rougissoit de honte, et non pas de dépit. (I,1 ; vol. I, p. 305 s.).

Ce système d'éducation est libéral, il n'est pas sentimental. D'effusion sentimentale entre père et fils il n'est pas question. Comme le dit par la suite ce bon père, l'irrésolution est le prix de cette pédagogie, mais dans les moments où le fils hésite, souvent le père le comprend. Un père de La Chaussée parle à son fils pratiquement dans les mêmes termes (cf. p. 61), et le père du *Père de famille* de Diderot, de par sa volonté de manipulation est pratiquement en arrière sur les positions de Destouches, si l'on fait abstraction des épanchements du cœur entre père et fils (cf p. 94).

L'autre grande question est le mariage. Tout d'abord, un cadet peut-il espérer se marier ? Destouches n'est pas explicite sur ce point. Sans bien, un mariage se conçoit difficilement (II,10), mais à la fin, le cadet désinvolte, roué par moments, obtient la main de la sœur laissée pour compte par l'irrésolu.

Se pose aussi la question des rapports entre époux. Le personnage principal est sans aucun doute un caractère, ou présenté dès le début comme tel, mais son irrésolution peut se ramener à la difficulté de se prononcer devant certains problèmes brûlants de son temps ; ainsi le choix entre l'épée et la robe. De même le protagoniste rumine le problème du mariage sous un éclairage un peu comique – mais Destouches n'insiste pas lourdement. Sur ce chapitre, la vive et pétulante Julie, celle des filles que le protagoniste aime au fond depuis le début, peut répondre de sa fidélité, pourvu que son prétendant sache combiner le rôle de l'amant avec celui du mari. L'irrésolu a peur de son excès d'amour, qui pourrait donner à sa femme de l'ascendant sur lui. Pour ce motif, et pour éviter les cornes, il vaudrait peut-être mieux épouser celle qu'il n'aime pas, ou bien la sœur blonde, ou bien la mère riche. Rappelons que certains moralistes de l'époque déconseillent un trop d'amour entre les époux. D'après eux, il suffit que l'époux n'inspire pas de dégoût à l'épouse, et vice-versa. Mais Julie lui tient tête en lui expliquant sa conception du mariage, très égalitaire :

En prenant un époux j'engagerai ma foi,
 Et, tant qu'il m'aimera, je lui réponds de moi...
 J'aimerois un mari, je haïrois un maître.
 Je crois que vous voilà bien dûment averti...
 Rien n'est fastidieux comme l'égalité
 J'aime à voir, dans l'humeur, de la variété :
 Un caractère vif, un peu d'étourderie,
 Produisent à la fin quelque tracasserie ;
 Cela réveille, on songe au raccommodement,
 Un mari se ranime, et redevient amant :
 Voilà ce que j'ai su d'une parente habile,
 Dont la vie est heureuse, et n'est jamais tranquille. (IV,5)

A éviter avant tout la monotonie ; passe pour quelques disputes pour peu que le mari soit amant et que la réconciliation se fasse sur l'oreiller.

Quant à la jalousie, elle est condamnée. Il n'est pas sans signification que dans sa dramatisation de la célèbre nouvelle de Cervantes, *Le Curieux impertinent* (1710), Destouches en change la fin : au lieu de la catastrophe finale, la femme, qui n'est chez Destouches que promise, refuse – sans succomber, ainsi la décence est sauvée – d'épouser celui qui a voulu soumettre sa fidélité à tant d'épreuves.

L'Ingrat (1712) est à bien des égards une pièce intéressante pour notre propos. Damis, ayant abandonné sa fiancée, parce qu'il la croit ruinée, veut épouser Isabelle à cause de sa dot, bien que celle-ci aime Cléon d'un amour réciproque et que Cléon ait sauvé la vie à Damis. L'ingratitude est déclarée presque dès le début. On sait à quoi s'en tenir quant au personnage. Il n'est amoureux que de son propre avantage financier et il réalise ses buts avec brio : démasqué une première fois à l'acte III, il rétablit ensuite sa situation plusieurs fois, même après être revenu à sa première fiancée, dont la fortune a été rétablie par un héritage et un procès gagné, pour n'être découvert que dans la dernière scène. Il part la tête haute, tel le protagoniste du *Méchant* de Gresset, se promettant de duper une autre famille offrant une dot supérieure à celles qui lui ont échappé.

Signalons d'abord que le problème des rapports entre bourgeois et nobles est d'ailleurs présent dans la pièce ; Damis est bourgeois, son rival est noble et sans grande fortune (donc les deux rivaux chassent la dot, mais l'antipathie est encore placée sur le bourgeois), le père d'Isabelle, lui, est bourgeois et il se méfie des nobles. Son frère, qui est un peu le raisonneur de la pièce, lui dit que :

Cléon, en l'épousant, vous feroit grand honneur.
Sa naissance et son rang.... (I,1).

Mais le père d'Isabelle craint le mépris qu'encourrait sa fille, une fois mariée (ib.) ; il désire avoir une vie familiale (II,5), ce qui caractérise l'esprit bourgeois (cf. aussi à ce propos Brunetière, p. 169 ss.) Pourtant ces valeurs n'ont pas encore dû être assez fortes pour déterminer l'issue de la pièce, pour l'emporter au niveau argumentatif : elles sont assumées par un personnage ridicule (le père) ou odieux (Damis).

Le caractère de Damis, ainsi que la structure de l'intrigue (un père autoritaire, entiché de l'imposteur) et le rythme de la pièce rappellent *le Tartuffe*, mais le comique le cède à l'odieux ; Damis proclame les maximes de l'immoralité, de l'ingratitude : du chacun pour soi (I,6). Et si comique il y a, il frappe surtout les victimes, alors que l'imposteur de Molière en prend largement sa part. Avec un léger coup de pouce, on aurait pu faire de la pièce une parfaite comédie Régence : mettant la sourdine à l'ingratitude, étendant le ridicule à tous les autres personnages etc. Mais telle qu'elle existe la pièce peut être considérée comme une réaction contre l'esprit roué ; la comédie le cède parfois au drame ; admettant que l'on puisse goûter la pièce, on s'intéresse

au dénouement ; en effet, sur l'arrière-fond de la comédie sensible, une conversion aurait été pensable : il y a deux jeunes hommes et deux jeunes filles et pour arriver au double mariage, Destouches doit faire mention d'un bon parti que l'on promet à la fiancée délaissée.

Si chez Damis aucune conversion n'arrive, aucun sentiment généreux ne se fait sentir, ces sentiments figurent quand même dans la pièce, mais sur le mode de la simulation. Les larmes coulent bien, seulement elles sont fausses ! Damis prie le père d'accorder la main de sa fille à son rival, sachant que cette générosité renforcera l'engouement que le père lui porte ; dans une situation non représentée, mais rapportée, il est vrai, sachant qu'elle est redevenue riche, il demande à genoux à sa première fiancée le pardon de son abandon. Le valet de Damis, tel Sganarelle dans *Dom Juan*, explique en bredouillant sa morale : le cœur et la raison d'un ingrat lui donnent mauvaise conscience – mais c'est la morale de la pièce et non-pas une métaphysique parodiée qu'il expose.

On présente généralement Destouches comme un continuateur des comédies de caractère de Molière, et les titres confirment cette impression. Pourtant, à y regarder de près, ces titres indiquent souvent des défauts moraux fondamentaux, alors que chez Molière les défauts caractériels s'opposent le plus souvent à une normalité, à une générosité, voire à une tendresse qui s'étalent sauf quand la folie entre en jeu. Ainsi le tuteur de *L'École des femmes* est honnête homme et bon ami, le père du *Malade imaginaire* aime bien sa fille, mais sa seconde femme lui a tourné la tête. Au fond, les personnages de Destouches incarnent moins des caractères que des vices. Ainsi les trois comédies écrites avant son contact avec le théâtre anglais nous montrent un Destouches bien préparé par le souci de la moralité à accueillir le nouvel esprit sensible.

La Chaussée

Avec la comédie larmoyante, que La Chaussée introduisit en France, l'évolution du théâtre franchit un pas important. On trouve toujours la conversion finale chez La Chaussée, mais la vertu souffrante est présente tout le long de ses pièces. Relevons d'abord quelques traits traditionnels.

Dans *L'École des mères* (1744), la femme d'un riche bourgeois, M. Argant, exige que son mari achète à leur fils un marquisat. Le mari est d'une certaine noblesse (II,5), concession à cet esprit nobiliaire, dont Diderot et Sedaine ne se sont pas dégagés et qui continuera pour quelques décennies encore à prescrire les convenances du théâtre français. Le fils se donne déjà le titre de marquis et représente les style de vie de la Régence, le charme frivole de certaines mœurs aristocratiques : l'amour n'est qu'une illusion, toutes les femmes se laissent séduire etc. Ce fils risque de mal finir, mais finalement on lui pardonne sa mauvaise conduite. On voit que l'exemple négatif fonctionne encore à plein régime.

Le milieu ambiant des comédies de La Chaussée respire encore, comme une grande partie des comédies de la première partie du siècle, l'esprit de

la Régence : séducteurs, chasseurs de dot, faux amis qui, sous un dehors d'amitié, profitent du malheur de leur prochain.

L'École des mères pose d'ailleurs un certain nombre de problèmes urgents à l'époque : quant à la mésalliance, elle est réalisée : le mari est reconnaissant à sa femme de l'avoir tiré de son néant économique, donc un jeune homme pauvre et un peu noble (II,5) a épousé une riche roturière. A la génération suivante c'est leur fils, le 'marquis' qui apporte beaucoup d'argent pour raffermir une noblesse douteuse par l'acquisition d'un marquisat. Comme le dit sa mère :

Je veux par les grands biens qui sont en ma puissance,
 Suppléer au défaut d'une illustre naissance,
 Et que dans le grand monde il vive avec éclat (II,1).

mais, au fond, la mère cherche également « le crédit et l'appui d'une grande alliance » (II,3). Son comportement qui, de nos jours, semblerait snob, n'est pas sans rationalité, si on le place dans le système de valeurs du temps. La robe n'est pas suffisante à ses yeux (ib.).

Et le mari, comment a-t-il acquis ses richesses ? D'abord par un bon mariage, puis par le commerce. C'était la voie que prenaient nombre de bourgeois qui désiraient s'enrichir. Il réagit avec stupeur lorsque, à son retour, il doit se faire annoncer par un suisse, et qu'il sait à peine les noms des plats qu'il mange. Plutôt que d'acheter un titre de marquis pour son fils, il préfère investir dans trois « bonnes métairies, pays gras, terre à bled', qui rapportent bien (II,6). C'est donc le mari, de petite noblesse qui incarne les valeurs 'bourgeoises' raisonnables. De même, dans *L'École des jeunes* c'est un noble qui condamne la dépense fastueuse de la grande noblesse.

L'École des mères pose aussi la question des filles et des cadets. Qu'en faire ? Une riche héritière peut espérer un noble pauvre ; une noble pauvre peut accepter un riche roturier, mais une famille avec deux enfants qui mise tout sur le garçon pour s'assurer une promotion sociale devait souvent laisser la fille au couvent. C'est ce qui risque de se passer ici où pourtant le père intervient, assumant sur le tard son autorité, parlant en maître. Cette solution, à peine évitée dans notre pièce, est sans contestation des plus odieuses pour un esprit moderne. Mais pour une famille souche, la préférence donnée à un seul fils était normale. Ce système ne dominait pourtant pas la France, alors qu'à Venise, il semble avoir été plus en faveur (cf. p. 189), et *L'École des mères* constitue un vrai plaidoyer pour l'égalité des droits des enfants. Dans les derniers vers, le mari tire cette morale de la pièce :

Comptez qu'on ne parvient à ce bonheur suprême
 Qu'en partageant son ame également entr'eux.

Cette pièce contient aussi du nouveau. D'une façon générale, les pièces de La Chaussée marquent, on le sait, un tournant important, mais qui a été préparé. Chez Destouches la conversion à la vertu arrivait surtout à la fin. Ses comédies reposent encore sur l'exemple négatif, même si un personnage a

l'occasion d'en profiter *in extremis*. Destouches met en scène des personnages vertueux, mais ils arrivent tard, se font peu remarquer ou agissent presque exactement comme les roués : seulement leurs motifs sont vertueux (cf. *Le Dissipateur*). Dans *L'École des mères*, par contre, la vertu est présente du début à la fin, quoique dans un rôle secondaire. La Chaussée chante ici comme ailleurs la jeune héroïne, vertueuse et passive, qui par ses bonnes qualités l'emporte à la fin. Et sur quoi repose cette vertu ? Elle est altruiste et non conventionnelle. Cette opposition sera importante pour distinguer le drame bourgeois, et donc déjà la comédie larmoyante de La Chaussée de la vertu 'conventionnelle' d'un Goldoni (cf. pour ce terme p. 138). Suivons un peu la jeune Marianne : elle vit dans la famille en qualité de nièce (en réalité, elle est la fille, qui avait été mise au couvent à l'âge de deux ans). Elle ne veut créer aucun trouble et, bien qu'elle aime un jeune homme d'un amour réciproque (entravé par la volonté de la mère de concentrer tout l'héritage sur son fils et par des quiproquos répétés) elle ne désire que retrouver la paix du couvent dont on l'a tirée. Elle est malheureuse de n'avoir pas pu gagner l'affection de sa prétendue tante. Quand finalement son identité est révélée, c'est elle qui intercède pour obtenir la grâce du fils (qui, mauvais sujet, s'est rendu coupable d'un enlèvement d'une jeune personne). Or, ce sont bien « ses charmes et son innocence » qui doivent éveiller dans le sein de sa mère des sentiments naturels, mais sans le concours de l'exemple négatif du fils dévoyé ils n'y seraient pas arrivés.

Les contemporains ont remarqué ces femmes vertueuses et passives. Ainsi, à propos de *Béverley*, adaptation par Saurin de *The Gamester* d'Edward Moore, Grimm caractérise ainsi la femme d'un joueur qui supporte tout de son mari :

... le but de l'auteur anglais a été de tracer un tableau affreux de tous les malheurs que peut entraîner la passion du jeu. En conséquence, il a marié son joueur, M. Béverley a une femme charmante et d'une humeur angélique, qui, au milieu de tous les malheurs auxquels la funeste passion de son mari l'expose, conserve pour lui l'attachement le plus tendre et dans son intérieur une douceur inaltérable. (*Correspondance littéraire* VIII, p. 74, 15 mai 1768).

On peut, dans cette caractéristique, soupçonner un grain d'ironie devant ce qui était désormais devenu un cliché. C'est toujours la vertu malheureuse, dont parle Lanson, qui éveille la compassion. Par la suite elle sera quelque peu plus active.

Dans *L'École des amis* (1737), La Chaussée a esquissé quelques autres traits que l'on trouvera dans le Drame bourgeois. Cette comédie, dont l'intrigue est, comme toujours chez La Chaussée, pleine de quiproquos, présente un jeune noble ruiné amoureux de Marianne, jeune fille supposée sans fortune. Or, les deux jeunes se surpassent en sacrifices, mais la jeune fille ne reste pas uniquement passive, elle invite le jeune homme à persévérer sur la voie de la vertu ; la femme aimée devient ainsi une autorité morale, (une destinatrice en termes narratologiques), comme le sont Constance et Sophie dans les pièces de Diderot.

D'autre part, en plus du véritable et du faux ami, La Chaussée a introduit un ami serviable, mais qui, par ses ingérences bien intentionnées dans les affaires des amoureux, n'arrive qu'à compliquer les choses et à causer des désastres. On pense aux quiproquos provoqués par la bienveillance du *Bourru bienfaisant* de Goldoni. La figure du père change également ; si le père de Marianne est faible et se ressaisit à peine à la fin (alors que sa femme se trouve en position d'infériorité à cause de la non-obéissance que lui a opposé son fils), le père du jeune homme, qui pense traditionnellement que l'amour n'est pas nécessaire au mariage (I,1), est pourtant tout de suite prêt à renoncer au projet de mariage qu'il a conçu pour son fils, quand celui-ci lui dit qu'il aime ailleurs (quiproquo, car il aime Marianne sans savoir qu'elle est la fille de la maison). Mais ce n'est pas exactement un père moderne. Il arrive à combiner le cliché : moi aussi j'ai été jeune, avec le sentiment d'une décadence générale :

Mais rendons-nous justice, & n'ayons plus d'humeurs
 Nous sommes vieux, les tems amènent d'autres mœurs.
 Avions-nous conservé celles de nos ancêtres ?
 Nos enfans, à leur tour, occupent le tapis.
 Tout roule, & roulera toujours de mal en pis.
 Par une extravagance, une autre est abolie.
 D'âge en âge on ne fait que changer de folie. (III,1)

De plus, ce père n'est pas un papa gâteau : il invite M. Argant à parler en maître, à opposer le flegme aux emportements des enfans et de sa femme. Lui-même a vécu avec sa défunte à la vieille manière : en fort mauvais termes (III,1).

D'ailleurs avec *Le Philosophe marié* (1732), et dans des termes qui ne se distinguent guère de ceux qu'il emploie dans *l'Irrésolu* (cf. p. 61), Destouches nous avait déjà présenté l'amitié entre père et fils :

Suis-je pas votre père, et de plus votre ami (IV,2)
 Et, le bon père ne saurait désapprouver le choix de son fils :
 L'objet qui vous enflamme/ est digne de vous.
 A-t-elle un bon esprit ? est-elle douce, sage ?
 Oui.

Vous avez donc fait un très bon mariage (ib.).

Mais chose remarquable, le père aimable fait surgir, comme dans le *Père de famille* de Diderot, une autre autorité, dure celle-ci, dans la figure d'un oncle qui offre un prétexte pour tenir caché le mariage : se marier sans le consentement de celui-ci pourrait priver le protagoniste d'un héritage important. Le père de Destouches a perdu sa fortune pour des motifs honorables, mais non spécifiés. De même chez Diderot, l'oncle, le commandeur, est nettement plus riche que le père. Mais chez Destouches les problèmes n'éclatent pas ; le jeune ne développe pas son *autonomie* de façon à rendre inévitable une confrontation avec le père.

Par contre, quand Madame Argant, dans *L'École des mères*, dit à son fils : « Votre mere ne veut être que votre amie » (I,3), les suites néfastes de cette éducation sautent aux yeux. M. Argant peut conclure :

Plus les enfans sont chers, plus il est dangereux
De leur trop laisser voir tout ce qu'on sent pour eux (V,5).

Il y a peut-être lieu de distinguer : La Chaussée pourrait être un partisan des pères compréhensifs de Diderot et de Sedaine, tout en se méfiant de l'influence des mères. Celle-ci en effet semble se réduire dans le drame bourgeois (mais les trois pièces que nous analyserons ne permettent pas de conclusions statistiques), alors qu'avec *La Mère confidente* (1735) Marivaux met en scène une mère forte, amie de sa fille tout en gardant une certaine autorité. Cette pièce tient une grande importance dans le développement du nouvel esprit et du drame sentimental, mais Marivaux évite les effusions de cœur excessives.

Dans *Le Retour imprévu* (pièce représentée en 1756, donc toute proche du drame bourgeois proprement dit) La Chaussée insiste sur un autre élément de la conscience bourgeoise : la sensibilité et l'intimité. Le père, repris par sa femme pour ses manières bourgeoises (il la tutoie etc.) se rebiffe :

Comment, morbleu! la mode, ou plutôt la folie,
Entre un époux & sa moitié
Ne permet ces doux noms d'amour & d'amitié,
tous ces tons familiers, que dans la Bourgeoisie!
Parbleu! soyons plutôt & demeurons Bourgeois.
Puisque l'amour & la nature,
Avec le sens commun, sont tombés en rotture,
J'abjure sans regret la noblesse et les loix
Qui défendent au cœur l'usage de soi-même
Serviteur à la qualité,
Si, sans se dégrader, on ne peut, quand on aime,
Montrer sa sensibilité (I,1).

Cette sensibilité nous ramène vers la définition déjà proposée. 'Bourgeois' connote bien la sphère intime, la sphère des sentiments sincères (cf. p. 43). Mais déjà l'*Alceste* de Molière avait placé la sincérité en dehors de la 'société de représentation'.

L'opposition être – paraître domine *l'École des jeunes ou le retour sur soi-même* (1749). Le héros de cette pièce lutte, tel un Dorval (cf. p. 85), contre les apparences. Revenu sur le chemin de la vertu après une jeunesse dissolue, il se débat contre une mauvaise renommée qu'il a pourtant bien méritée. Si l'homme n'est pas né bon, il peut, comme le dit le titre, s'améliorer, se construire, et c'est cette bonté acquise qui est le plus méritoire (IV,1). Avant Diderot (cf. p. 79) La Chaussée peut proclamer la métaphysique du bonheur recompensé :

Tous les honnêtes gens sont faits pour être heureux (III,5).

On notera en passant que dans les nombreuses *Écoles*... traditionnelles c'est l'exemple négatif qui l'emporte. En ce qui concerne La Chaussée *L'École des*

amis (1737), présente encore l'exemple positif accompagné de l'exemple négatif, alors que dans *l'École des jeunes* (1749) c'est l'exemple positif qui domine. Ce glissement sémantique du mot d'*école* jalonne l'évolution de la mentalité.

Comique et sentiment

Les comédies de La Chaussée ne sont pas dépourvues d'éléments comiques, loin de là. Mais les sentiments, présents dès le début de l'action, dominent à tel point que cet auteur a été identifié au genre sérieux, avant Diderot. C'est l'avis de Lessing qui, après avoir imprimé dans sa *Bibliothèque théâtrale* (1754) le pour et le contre de la comédie larmoyante : *Réflexions sur le comique larmoyant* (1749) de Chassiron et *Pro Comoedia comovente* (1751) de Gellert (cf. Lessing vol. VI, p. 9--49), conclut qu'il vaut mieux adopter un mélange de comique et de sentiments, et classe La Chaussée comme représentant du genre larmoyant pur, alors que les comédies de Destouches exhibent le mélange. Avant d'avoir fait connaissance avec le théâtre de Diderot, Lessing a opté pour le mélange (cf. *Theatralische Bibliothek*, 1. Stück (1754) in vol. VI, p. 53). Et si Gellert pense que le drame larmoyant, invitant le spectateur à l'identification avec les personnages modèles, contribuera ainsi à l'améliorer, Lessing doute du résultat escompté : le spectateur ne tirera des bonnes qualités dépeintes dans le drame que la présomption de les posséder déjà.

Pourtant il est curieux de noter que lorsque La Chaussée se tourne franchement vers le comique, comme c'est le cas pour *Le Retour imprévu*, représenté aux Italiens, il reprend le comique des mésalliances. Un marquis douteux, libertin et chasseur de dots, veut épouser une jeune fille bourgeoise, puis se croyant riche, ne veut pas tenir sa promesse. Seulement cet héritage n'est qu'une ruse pour le démasquer ; finalement, la jeune fille épouse son premier amour (cru mort au début de la pièce). Cette comédie ressemble un peu à *l'École des bourgeois*, mais la sympathie a changé : le noble est franchement méprisable, seule la mère de la jeune fille est ridicule par ses prétentions à la promotion sociale ; le père, quoique d'une certaine noblesse, refuse le style de vie et le langage des nobles et ne les imite pas.

Conclusion

Que conclure de ces remarques – qui, rappelons-le, ne reposent que sur un échantillon réduit de la production du siècle – quant à une conscience de classe bourgeoise ? Des bourgeois sont certainement mis en scène ; ils sont de moins en moins caricaturés à mesure que le siècle avance. (Encore faut-il prendre en considération que des comportements et des manières de dire qui, pour nous modernes, sont neutres, ont fort bien pu être chargés d'ironie. Le bon décodeur n'existe plus guère que dans les notes des éditions érudites). Point plus important, cette douce ironie a dû être acceptée par les riches bourgeois qui se trouvaient parmi le public des théâtres.

Une conscience bourgeoise combative ne semble nullement s'articuler et, dans une optique marxiste, il n'est pas sûr que les conditions économiques aient été réalisées en France pour l'avènement de la bourgeoisie.

L'idéal du style de vie de la bourgeoisie est celui de la noblesse. La conscience bourgeoise ne semble être que réactive : elle peut insister sur ses propres valeurs, mais comme position de retraite, sans prétendre à les rendre universelles. Par contre, l'interpénétration entre bourgeois et nobles sur la scène produit de moins en moins de frictions, et le rôle accru des intellectuels contribue à l'apparition d'une universalité que développera pleinement le 'drame bourgeois'.

'Bourgeois' connote certainement intimité, sincérité, épanchement sentimental, famille. Et cette nouvelle valorisation de l'intimité, de la sincérité et du sentiment, débarrassée de sa rotture, contribuera à la formation du héros du 'drame bourgeois'.

Les comédies ou drames, comme on voudra, se sont décidément engagés sur un nouveau chemin où font leur apparition la sentimentalité et les conversions à la vertu sans toutefois proscrire encore tout à fait le ridicule de la comédie classique, mais en laissant la vertu et les beaux sentiments envahir, à partir du dénouement, la pièce entière.

Rappel historique

C'est pourtant en Angleterre qu'est né le drame sensible. Il faut donc en dire quelques mots. Dans ce qui suit, j'utilise abondamment Kruuse (1934). De nouvelles formes dramatiques se développent conjointement avec le développement d'une nouvelle sensibilité : le rejet du péché originel par les quakers, le reflux des doctrines de la prédestination, tant aux Pays Bas qu'en Angleterre et au Danemark, l'essor de l'idée de la bonté de l'homme.

Il suffira ici de signaler quelques jalons importants. Pour commencer, comme le fera une vingtaine d'années plus tard un Destouches, on ajoute parfois à la comédie de la Restauration anglaise, extrêmement licencieuse, une conversion finale ; ainsi Colley Cibber, qui suivait la mode, reprend avec *Love's Last Shift* (1696) le motif traditionnel de la femme qui reconquiert son mari au lit. Amanda, qui a vécu pendant huit ans séparée de Loveless, son mari libertin, couche avec lui, sans qu'il la reconnaisse, sur quoi il se convertit. Mais la pièce se termine sur un épilogue ironique : il a fallu quatre actes pour qu'un vicieux se convertisse ; il est temps de baisser le rideau.¹³

D'autres comédies nagent entre les eaux de la Restauration et la nouvelle sensibilité morale, notamment celle de Farquhar. Avec *The Lying Lover, or the Ladies' Friendship* (1703) de Steele, le nouveau genre franchit un pas

¹³ He's Lewd for above four Acts, Gentlemen!
For Faith he knew, when once he'd chang'd his Fortune,
And reform'd his Vice, t'was Time to drop the Curtain.

important. L'auteur utilise comme source *La Verdad sospechosa* d'Alarchon, source qui sera utilisée également dans le *Menteur* de Corneille et *Il bugiardo* de Goldoni (cf. p. 157). Une vision du monde religieuse et une grande passivité des héros distinguent le drame sentimental anglais du drame bourgeois français. Le jeune Bookwit se vante auprès des dames d'être officier et auprès des messieurs de ses bonnes fortunes. Un ami, adorateur d'une dame, s'en offusque et un duel s'ensuit. En prison, Bookwit, apprenant qu'il a tué son ami, est saisi par le repentir. Il y reçoit également la visite de son père, et la tendresse jaillit de part et d'autre, scène pendant laquelle les larmes coulent en abondance. Après ce repentir, une reconnaissance amène la réconciliation : l'ami n'avait été que blessé. L'image de la femme a également changé : Bookwit peut ainsi déclarer que la femme occupe entre nous et les anges une position intermédiaire.¹⁴

Avec *The Conscious Lovers* (1722), Steele donne un drame sentimental complet. Le jeune Bevil aime Indiana d'un amour chaste, et il subvient à ses besoins. Elle, de son côté, ne lui a pas révélé son amour. Le père de Bevil veut le marier à Lucinda, fille de Mr. Sealand, mais elle aime Myrtle d'un amour réciproque. Les jeunes ne font pas confiance à leurs pères (ce trait rappelle *Le Père de famille* de Diderot). Le bruit court que Bevil entretient une femme, aussi le père de Lucinda ne veut-il pas lui accorder sa fille. Myrtle, croyant que Bevil ne joue pas franc jeu, le provoque en duel, mais Bevil refuse et convainc son ami dans une scène touchante. Indiana est reconnue comme fille d'un premier lit de Mr. Sealand et les deux couples se marient. En plus, la pièce pose le problème de la foi en la Providence.¹⁵

La tragédie bourgeoise, dont discutent les Français (cf. p. 44), genre qui ne sera pourtant guère réalisé en France, existe déjà en Angleterre (et est reprise plus tard en Allemagne). *The London Merchant, or the history of George Barnwell* de Lillo (1731) figure comme à la fois l'original et le classique du genre, mais celui-ci avait été réalisé déjà avec *The Fatal Extravagance* (1721) (d'Aaron Hill ou de Joseph Mitchell). Comme le plus souvent dans le drame sensible, *Le Marchand de Londres* met en scène une conversion. Cette pièce ressemble étonnamment à *The Lying Lover, or the Ladies' Friendship* : dans les deux pièces, le protagoniste se retrouve en prison et reçoit le réconfort d'un père ou ami paternel. Mais la faute de Barnwell est plus grave : il a assassiné son oncle à l'instigation de la courtisane Sarah Millwood et doit donc être exécuté. La conversion, le repentir est toujours spontané, mais il arrive trop tard. *The Gamester* d'Edward Moore (1753) conserve encore ces traits, mais par la suite la tragédie bourgeoise s'éteint en Angleterre, pour revivre en Allemagne dans certains drames de Lessing. Comme l'influence anglaise sur la littérature française du XVIII^e siècle est forte et permanente, alors que

¹⁴ I don't know how to express myself, but a woman, methinks, is a being between us and angels (I,1).

¹⁵ What'er the generous mind itself denies,
The secret care of providence supplies.

la littérature allemande ne sera bien connue que vers la fin du siècle, on peut remettre l'analyse du drame bourgeois allemand à une autre occasion. Rappelons à titre d'indice significatif que le nom de Lessing ne figure que deux fois dans *l'Inventaire de la Correspondance littéraire*, et à propos, non pas de ses drames, mais de ses *Fables allemandes et contes français* (Kölving et Carriat 1984).

LE DRAME BOURGEOIS DE DIDEROT

INTRODUCTION¹⁶

Pourquoi encore parler des drames bourgeois de Diderot qui sont, de l'aveu de tout le monde, plus ou moins illisibles et impossibles à monter de nos jours ? Comme j'essaierai de le montrer, la raison des échecs – ou succès d'estime – de Diderot ne tient pas simplement à un manque de savoir-faire technique. Mais notre auteur se trouve aux prises avec certains problèmes que pose la nouvelle conception de l'homme et du monde qui s'élabore dans le drame larmoyant et ailleurs, et ces problèmes comportent également un aspect de technique dramaturgique ; il rencontre de nouveaux dilemmes – presque des apories – et, pour les résoudre, il a recours à des stéréotypes dramatiques qui ont servi à d'autres périodes pour résoudre d'autres dilemmes.

Par rapport à la comédie larmoyante qui lui précède de peu, le drame bourgeois en développe les contradictions les plus importantes. Gaiffe offre la définition suivante :

un spectacle destiné à un auditoire bourgeois ou populaire et lui présentant un tableau attendrissant et moral de son propre milieu (p. 93).

Cette définition se distingue sur quelques points de celle que donne Lanson de la comédie larmoyante (cf. p. 43). Notamment Gaiffe ne parle plus du triomphe de la vertu, il insiste sur l'auditoire bourgeois ou populaire et il veut que celui-ci puisse assister à la mise en scène de son propre milieu. Comme nous le verrons, le premier drame bourgeois se conforme tout aussi bien, sinon mieux, à la définition de Lanson qu'à celle de Gaiffe. C'est que celui-ci étudie en synchronie un corpus qui évolue de façon non négligeable (cf. p. 98). Au lieu de chercher une nouvelle définition – ce qui n'est pas mon propos – je vais me contenter de discuter un trait contestable et contesté : le caractère bourgeois du 'drame bourgeois'.

EXPRESSION D'UNE CLASSE ?

Bien que le 'drame bourgeois' proprement dit (de Diderot et de Sedaine) soit moins bourgeois que la comédie sensible qui le précède – j'essaierai de le montrer – c'est pourtant ce genre qui a longtemps été examiné dans une perspective de lutte de classes et d'appartenance sociale. Dernièrement, cette vue a été reprise par Szondi (cf. p. 75). Cette interprétation qui regarde le drame bourgeois comme l'expression d'une conscience de classe bourgeoise naissante repose sur le Grand Récit du Progrès qui se trouve maintenant en

¹⁶ Je cite les pièces de Diderot d'après *Théâtre du XVIII^e siècle*, vol. 2., éd. Jacques Truchet, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1974.

crise, grand récit adopté successivement par la pensée libérale, le socialisme et le marxisme.

Sans refuser certains acquis de cette interprétation, on a pu faire observer :

1) Les protagonistes des drames bourgeois sont le plus souvent des nobles, alors que dans la comédie sensible bourgeois et bourgeois récemment anoblis abondent.

2) Mis à part quelques éloges faits au commerce, les valeurs proposées, si elles se distinguent des codes de conduite typiquement nobiliaires, n'ont pourtant rien de spécifiquement bourgeois. Bien au contraire, le comportement des personnages est celui de la noblesse : on assiste à leurs habitudes dispendieuses et beaucoup moins à leurs préoccupations financières. Et qu'en est-il des valeurs typiquement bourgeoises (l'esprit d'entreprise), ou petites-bourgeoises (le sens de l'épargne, l'âpreté au gain) ? Dans *Le Philosophe sans le savoir*, le père a fait du commerce, mais pour rétablir la situation financière de la famille et permettre ainsi au fils de redevenir noble. De même le duel, qui appartient au code de la noblesse, est fréquent, bien plus fréquent que dans la première partie du siècle. Dans les trois pièces examinées, on met la main à l'épée, ou menace de le faire.

3) Si les personnages ne se distinguent guère de ceux du 'comique noble', quelque chose a pourtant évolué. Non seulement les protagonistes, quoique nobles, ne sont plus des 'personnes publiques' (cela vaut en grande partie déjà pour la comédie sensible), et les 'grands intérêts', acquisition d'un État etc. (cf. p. 12 et p. 44), qui caractérisent la tragédie, ne sont pas réintroduits dans le nouveau genre sérieux, du moins en France, mais la Cour et la grande société noble ne font plus partie intégrante de l'univers de ces nobles. De même, dans la réalité quotidienne des grands nobles, on va toujours à Versailles, mais plus qu'un honneur, cela est devenu, vers la fin du siècle, une corvée (cf. Elias, p. 131) ; certaines grandes familles désertent même la cour (ib., p. 121). De plus, si les personnages n'agissent plus (par contiguïté métonymique) sur les affaires publiques – comme dans la tragédie – leur vie privée ne reste pas privée : leurs actions deviennent des modèles qui, imitées et multipliées, pourraient régénérer le genre humain. L'action devient la métaphore de la bonne vie qui, implicitement, par l'amélioration des mœurs, déteindra sur la vie publique. Plus tard, dans le drame allemand 'Sturm und Drang', et dans le drame romantique français, reviennent les 'grands intérêts', réapparaissent les personnages 'publics', mais en général pour s'opposer plus ou moins irrémédiablement aux valeurs de la société civile.

4) Le drame bourgeois pourrait donc plus avantageusement être considéré comme une expression des valeurs d'une *intelligentzia* comprenant aussi bien nobles que bourgeois, c'est-à-dire une expression de la culture des couches cultivées. Tout semble donc nous inviter à abandonner la perspective d'une idéologie particulière à une seule classe. A titre d'indice de cette hypothèse, notons que la problématique des mésalliances qui domine la production de la première moitié du siècle a presque disparu chez Diderot et Sedaine. On

ne traite plus l'opposition entre riches bourgeois et nobles. Par contre, *Le Père de famille* traite de la possibilité de réunir un noble à une jeune fille pauvre et inconnue. Diderot aborde donc une combinaison sociale des plus improbables, qui ne devait pas constituer un problème social réel, et l'évite par l'usage de la reconnaissance (un mariage entre un noble et une jeune fille très pauvre est réalisée dans *Nanine* de Voltaire).

Peter Szondi (1972a, 1972b) a sans doute le mieux formulé la thèse d'un théâtre émanation ou expression de la classe bourgeoise. C'est pourquoi j'aborderai la discussion de l'appartenance sociale du drame bourgeois par une revue de certaines de ses thèses. Cet auteur n'oublie pas que chez un Diderot, et en général dans le drame bourgeois, la peinture des conditions :

l'homme de lettres, le philosophe, le commerçant, le juge, l'avocat, le politique, le citoyen, le magistrat, le financier, le grand seigneur, l'intendant (III^e des *Entretiens sur 'Le Fils naturel'*, ŒE, p. 154).

a beaucoup moins de poids que la mise en scène des relations, c'est-à-dire des relations familiales. La famille nucléaire devient une valeur très importante pour les classes supérieures (les notables : noblesse et bourgeoisie supérieure réunies). A ce propos, Szondi aussi se pose la question de savoir si la noblesse n'était pas en train de s'embourgeoiser (1972a, p. 103, 128).

L'ouvrage de Szondi sur le drame bourgeois est sans doute un des meilleurs qui existe. Cet auteur l'étudie en Angleterre, en France et en Allemagne. Il voit dans *Le Marchand de Londres* une expression de l'éthique protestante, telle que l'a décrite Max Weber. La Tragédie bourgeoise allemande ('das Bürgerliche Trauerspiel') exprimerait l'impuissance d'agir des intellectuels allemands et annoncerait ainsi l'idéalisme allemand. Mais entre les deux, le drame bourgeois français ne trouve qu'une explication partielle, explication que Szondi donne provisoirement et avec beaucoup d'hésitation. Avec son drame bourgeois, Diderot aurait voulu créer une utopie réelle, centrée sur la famille et qui puisse rassurer le spectateur sur la bonté de la nature humaine (p. 144). Cette création serait une réaction contre l'impuissance politique et sociale des citoyens français (p. 147). Szondi (p. 141) cite Diderot qui proclame :

C'est en allant au théâtre qu'ils (les hommes) se sauveront de la compagnie des méchants dont ils sont entourés ; c'est là qu'ils trouveront ceux avec lesquels ils aimeraient à vivre ; c'est là qu'ils verront l'espèce humaine comme elle est, et qu'ils se réconcilieront avec elle. (*De la Poésie dramatique*, ch. 2, ŒE, p. 192 s.).

Szondi pense que Diderot aurait tiré de son expérience sociale (emprisonnements, interdiction de *l'Encyclopédie* etc.) la conviction que les hommes sont méchants. Or, un autre chercheur, Jacques Truchet, pense que, lors de la création du drame bourgeois, avec *Le Fils naturel* (en février 1757) Diderot « semblait toucher au couronnement de ses efforts : le succès ... de *l'Encyclopédie* » semblait assuré, ses ennemis réduits au silence. Sécurité trompeuse, il est vrai » (Truchet vol. II, p. 1361).

Je serais plutôt de l'avis de Truchet. Tout d'abord, c'est la seule fois que Szondi a recours à la vie privée des auteurs. Un tel recours n'est pas en soi illégitime, surtout quand, comme le fait Truchet, les expériences personnelles sont étroitement liées au système social. De plus, Diderot devait connaître les idées de Rousseau, qui, dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, accepte, non sans ironie, la pratique du théâtre chez un peuple déjà corrompu : chez les Français, opposés aux vertueux Genevois, les loisirs passés au théâtre permettraient de se soustraire à des vices plus graves. La citation peut facilement se comprendre comme une riposte anticipée à l'austère Genevois.

Or, dans la conception originelle de Diderot, le drame bourgeois était fait non seulement pour consoler (comme le veut Szondi), mais surtout pour améliorer les hommes. Entre février 1757 et l'été 1758, pendant lequel, probablement, Diderot termine la rédaction de *La Poésie dramatique*, l'orage de l'*Encyclopédie* a éclaté. Cela pourrait certes suffire à expliquer l'accent plus sombre, tel qu'on le sent dans la citation faite par Szondi. Reste à savoir si l'inspiration poétique se ressent également d'un tel changement. On pourrait avancer, en faveur de la thèse de Szondi, que *le Père de famille* restreint l'idylle à la famille (dans *le Fils naturel* le père est absent jusqu'au dénouement), mais ce père exerce des fonctions 'civiques' : bienfaisance envers des miséreux et punition d'un domestique infidèle. Et surtout, le monde extérieur social n'est pas thématiquement le lieu des dangers et de la corruption, tel qu'il l'est en Allemagne.

Encore un mot sur la fonction des larmes : Szondi dit, à propos du *Marchand de Londres*, il est vrai, que l'on pleure lorsque le conflit devient insupportable. Cela vaut-il pour les drames de Diderot ? Et cela vaut-il en général au XVIII^e siècle ? Dans *le Fils naturel*, il me semble que la vue du malheur d'autrui incite à l'action. Les pantomimes du malheureux Clairville invitent successivement son ami Dorval et son ancienne fiancée, Rosalie, au sacrifice. Le malheur et le désespoir qu'expriment souvent les pantomimes ont une fonction proprement dramatique : on se convertit à la vertu à la vue du malheur. Je reviendrai plus longuement sur tous ces points. Et au XVIII^e, on pleure délicieusement, on pleure pour montrer l'excellence d'un cœur sensible, mais on ne pleure pas sans efficacité : on communique, on influence par les larmes sensibles. Les larmes vaines des romantiques ne coulent pas encore.

Concluons que Szondi se livre à une lecture rétrospective fondée sur le développement relatif des bourgeoisies anglaise, française et allemande dans une perspective de (semi)-détermination de la littérature par le développement économique et, partant, de la lutte des classes. Indépendamment du fait que je partage la méfiance récente envers les Grands Récits, j'estime que l'on arrive à expliquer la fonction des larmes, sans avoir recours à une impossibilité d'agir des bourgeois français.

VISION DU MONDE

La nouvelle vision du monde dans laquelle s'inscrit le drame bourgeois reprend à bien des égards celle de la comédie larmoyante. Mais s'y ajoutent quelques traits qui renforcent, voire transforment l'ancienne conception. On a insisté sur le côté propagandiste et moralisateur de ce drame et, en effet, les porte-parole de l'auteur se font plus fréquents, les voix discordantes se taisent. Alors que chez Destouches, voire même chez La Chaussée, l'esprit libertin est loin d'être absent, et le mot d'esprit toujours utilisé, les drames de Diderot et de Sedaine deviennent sérieux. Il n'y a plus juxtaposition de styles de vie différents, mais opposition entre le positif, presque absolu, et le négatif à rejeter. D'ailleurs le négatif est parfois tout à fait omis, ce qui crée un nouveau type de drame qui doit de nouveau recourir aux reconnaissances sociales ou morales. L'idée de la bonté de la nature humaine est peut-être implicite dans la comédie larmoyante ; elle se présente chez un Diderot en plein jour.

Progrès ?

Il est généralement convenu de considérer le siècle des Lumières comme un tournant décisif. C'est à cette époque que quelques idées particulièrement importantes prennent leur essor.

Vers la fin du XVIII^e siècle se dégagent finalement l'idée d'un progrès général de l'humanité ainsi que celle de l'autonomie de l'homme, idées qui reçoivent en France leur pleine expression avec l'*Esquisse* de Condorcet, publiée en 1795. Au temps du drame bourgeois de Diderot, on n'en était pas encore là. On ne trouve pas chez Diderot une expression idéologique du progrès global de l'humanité. L'*Encyclopédie*, dont il est le rédacteur ne connaît que des progrès 'sectoriels' :

Progrès :, s. m. (Gram.) mouvement en avant ; le *progrès* du soleil dans l'écliptique ; le *progrès* du feu ; le *progrès* de cette racine. Il se prend aussi au figuré, et l'on dit *faire des progrès* rapides dans un art, dans une science.

Il exprime même parfois une conception cyclique de l'histoire, ainsi dans les *Mémoires pour Catherine II* :

Il est une haute montagne, escarpée d'un côté et terminée de l'autre par un précipice profond ; entre le côté escarpé et le précipice il y a une plaine plus ou moins étendue. La nation qui naît grimpe le côté escarpé. La nation formée se promène sur la plaine. La nation qui déchoit suit la pente du précipice et la suit avec une grande célérité. (1966, p. 21).

Dans la conclusion des *Considérations sur le gouvernement de Pologne*, Rousseau semble présupposer la même conception cyclique de l'histoire : on peut, grâce à une bonne constitution, retarder le vieillissement d'une nation, non pas l'empêcher (1964, p. 1041).

Néanmoins L'*Encyclopédie* respire la confiance en un progrès auquel il ne manque que le terme. On n'a qu'à lire le *Discours préliminaire* de D'Alembert ou l'article *Encyclopédie* de Diderot. Et dans *Le Fils naturel*,

Constance, le personnage qui inspire la vertu au héros Dorval, exprime dans son apologie pour la littérature moralisatrice et, partant, pour le nouveau drame bourgeois une grande confiance dans les Lumières :

Mais les temps de la barbarie sont passés. Le siècle s'est éclairé. La raison s'est épurée. Ses préceptes remplissent les ouvrages de la nation. Ceux où l'on inspire aux hommes la bienveillance générale sont presque les seuls qui soient lus. Voilà les leçons dont nos théâtres retentissent, et dont ils ne peuvent retentir que trop souvent. Et le philosophe dont vous m'avez rappelé les vers (Voltaire) doit principalement ses succès aux sentiments d'humanité qu'il a répandus dans ses poèmes, et au pouvoir qu'ils ont sur nos âmes. Non Dorval, un peuple qui vient s'attendrir tous les jours sur la vertu malheureuse ne peut être ni méchant, ni farouche (IV,3).

Certes, même si l'on ne saurait tirer le Grand Récit du Progrès général de notre citation sans trop solliciter le texte, l'idée en est toute proche. Il y a pourtant une différence : si l'on croit à un progrès en divers secteurs, on en reste encore à l'idée d'un progrès mesurable dans différents domaines. Du moment que le Progrès devient celui de l'Humanité entière, il devient une idée, presque kantienne, idée improuvable et irréfutable, et qui dirigera l'Humanité pendant 200 ans.

La fonction de l'art

Comme le montre la dernière citation, pour Diderot la fonction éducative de l'art ne fait pas de doute. Sur ce point il ne se distingue guère de ces contemporains. On doit changer les hommes ; leur 'régénération', thème si important durant la Révolution, est déjà évoquée (Cf. 'Régénération' in Furet/Ozouf, p. 1988). Mais quant à la force qui doit amener ce changement, tout change. C'est maintenant l'appel à l'enthousiasme, à l'attendrissement sur la vertu malheureuse, qui l'emporte presque définitivement sur les procédés traditionnels de l'exemple négatif, du comique correcteur.

Sur ce point, les idées de Diderot deviendront autrement problématiques que celles de Rousseau qui, lui, resta sceptique quant à la fonction moralisatrice de l'art. Comme on le sait, une des idées maîtresses de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* est la suivante : loin de modifier la morale du public, le théâtre, s'il veut réussir, ne fait que se conformer à celle-ci. Rousseau a ainsi distingué l'importance énorme du public, phénomène qui domine la communication de nos jours. (Je m'écarte donc de la thèse de M. Barras, qui pense que la *Lettre à d'Alembert* n'apporte aucun argument nouveau contre le théâtre). En plus il se méfie de la sensibilité, des émotions, voyant leur côté problématique : on peut s'émouvoir d'une action vertueuse, voire comme Messaline, s'émouvoir au discours d'une victime que l'on fera exécuter tout de suite après. Le sensible peut jouir de 'sa belle âme', terme ironique lancé par Rousseau, repris par Goethe dans 'les Confessions d'une belle âme' des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, pour faire fortune avec Hegel.

Et, toujours selon Rousseau, seule la raison a le pouvoir de 'purger les passions', (fonction que la majorité des théoriciens avait assignée à l'art, par une lecture hâtive de la *catharsis* (cf. p. 34) d'Aristote). On ne saurait trop insister sur ce point. Rousseau préfigure ici la morale kantienne sans sensibilité. Notons que l'idée de la bonté de l'homme, souvent tournée en ridicule, comprend souvent une nuance importante : la maxime répandue et reprise par Rousseau (p. 140) et par Diderot (*Encyclopédie* : 'Droit naturel', X) : « Le cœur de l'homme est toujours droit sur tout ce qui ne se rapporte pas personnellement à lui » annonce l'épreuve de réversibilité de la morale kantienne : « Agis de sorte que la maxime de ta volonté puisse être en même temps un principe de législation générale » (Cf. *Kritik der praktischen Vernunft*, Erster Teil, I. Buch, 1. Hauptstück, § 7 ; traduction M. Olsen).

Le Diderot du drame bourgeois, par contre, mélange avec délices la morale et cette 'sensibilité' dont l'*Encyclopédie* fait une qualité éminente de l'homme supérieur :

SENSIBILITÉ (*Morale*) disposition tendre & délicate de l'ame, qui la rend facile à être émue, à être touchée.

La *sensibilité* d'ame, dit très-bien l'auteur des mœurs, donne une sorte de sagacité sur les choses honnêtes, & va plus loin que la pénétration de l'esprit seul. Les ames sensibles peuvent par vivacité tomber dans des fautes que les hommes à procédés ne commettraient pas ; mais elles l'emportent de beaucoup par la quantité des biens qu'elles produisent. Les ames *sensibles* ont plus d'existence que les autres : les biens & les maux se multiplient à leur égard. La réflexion peut faire l'homme de probité ; mais la *sensibilité* est la mere de l'humanité, de la générosité ; elle sert le mérite, secourt l'esprit, & entraîne la persuasion à sa suite. (*D. J.*)

La sensibilité, telle une grâce laïque, porte à leur perfection d'autres qualités. Notons la différence entre probité et vertu, ainsi que le défaut de loin le plus pardonnable : la vivacité. Non sans raison, les héros du drame bourgeois se laissent facilement emporter.

Le Bonheur : récompense de la vertu

Le thème de la vertu récompensée se trouve inscrit dans le sous-titre du *Fils naturel* : *Les Épreuves de la vertu*, que nous allons bientôt analyser en détail (cf. p. 81). La thèse à prouver est explicite et Diderot la prouve par les effets de l'action ; il administre une véritable preuve narrative. Diderot veut montrer, soit qu'il y croie encore, soit qu'il veuille éduquer son public, que la vertu entraîne le bonheur. Rosalie doit donc sacrifier son amour pour rendre heureux un autre personnage vertueux (Clairville), de même Dorval doit épouser la vertueuse Constance pour procréer des enfants vertueux. Les raisons qu'emploie Dorval pour ramener Rosalie vers Clairville se réduisent pour l'essentiel à une seule : récompenser la vertu. Si le sous-titre du drame est 'les épreuves de la vertu', il vaut aussi bien pour Dorval que pour Clairville, qui à un certain moment demande à Dorval : « et croyez-vous qu'à l'heure que je vous parle il y ait un seul honnête homme heureux sur la terre ? » (III,8). La pièce exprime un hédonisme, si par hédonisme, l'on com-

prend que la vertu apporte le bonheur. C'est cette vision du monde que Diderot veut encore prouver. Il faut donc tout simplement que la pauvre Rosalie reprenne son Clairville pour que la justice – immanente, terrestre – soit faite. Dorval va presque jusqu'à la menacer de « la honte et [du] remords » que va lui causer le malheur de Clairville, et évidemment aussi du mépris des hommes. Dorval lui reproche de 'trahir son amant' et lui dit que « l'ivresse passe »

Plus tard Diderot se détournera aussi bien de la rage de vouloir prouver (cf. *Ceci n'est pas un conte*) que de l'hédonisme ou de l'utilitarisme comme fondement possible de la morale : Dans *Entretien d'un philosophe avec la maréchale de **** Diderot renonce à fonder de façon absolue la morale : « Je mets à fonds perdu ». (**CEPh**, p. 528 ss.).

Sujet et autonomie

L'homme des Lumières possède l'intelligence pour connaître le monde et il est convaincu de l'accord entre cette intelligence et le monde. Il trouve surtout la loi morale dans son cœur même. L'idée de l'autonomie de l'homme suppose que l'homme soit le lieu de la vérité. Cela justifie que, selon Jürgen Habermas, l'on puisse parler d'un changement de paradigme. Les philosophies de l'Être cèdent le pas aux philosophies de la conscience, qui, de nos jours, sont dépassées par les philosophies du langage (les structuralismes se situent facilement dans ce courant).

Remarque : Il est intéressant que même Diderot, philosophe poussé par le démon du dialogue, ne semble pas retenir, dans ses réflexions sur l'éthique, les germes d'analyse présuppositionnelle que l'on trouve dans l'article 'Droit naturel' de l'*Encyclopédie* (1755). Plus tard, poussé dans ses derniers retranchements, Diderot maintient la loi morale comme pure conviction, sentiment intérieur. Comme nous venons de le dire, dans *L'Entretien avec la Maréchale de ****, Diderot, qui se met lui-même en scène, répond à son interlocutrice croyante qu'il 'met à fonds perdu' (**CEPh**, p. 528). De même, à la fin de *Ceci n'est pas un conte*, il invite « l'apologiste des trompeurs et des infidèles » à « mettre la main sur la conscience » (**CEr**, p. 812). Dans les deux cas, il a donc recours à un sentiment moral.

Devant le « raisonneur violent » de l'article 'Droit naturel', Diderot avait pourtant bien avancé « qu'il faut raisonner en tout, parce que l'homme n'est pas seulement un animal, mais un animal qui raisonne, qu'il y a par conséquent dans la question dont il s'agit (à savoir l'évidence du droit naturel) des moyens de découvrir la vérité, que celui qui refuse de la chercher renonce à la qualité d'homme, et doit être traité par le reste de son espèce comme une bête farouche ; et que la vérité une fois découverte, quiconque refuse de s'y conformer, est insensé ou méchant d'une méchanceté morale » (IV).

On trouve dans cet article l'ébauche d'une morale fondée sur le dialogue, ou plutôt tirée des présupposés de celle-ci (bien que le raisonnement proposé semble constituer un moyen infaillible de découvrir la vérité).

On trouve également *in nuce* une nouvelle exclusion radicale : quiconque refusera la discussion sera considéré comme insensé (on enferme les fous) ou méchant, et quant au méchant, on peut « l'étouffer sans lui répondre » (V), exclusion qu'un Lyotard peut reprocher aux partisans du dialogue généralisé (cf. Habermas 1988, p. 35 ss.).

On peut donc constater l'importance du sujet comme pôle d'identification dans la littérature sentimentale du siècle, dans le drame où l'on pleure etc. Dans le drame bourgeois, le sujet est le lieu de la morale. Il en est ainsi dans le *Fils naturel*. Constance peut renvoyer Dorval au jugement de son cœur :

Dorval ... pour être tranquille il faut avoir l'approbation de son cœur, et peut-être celle des hommes (IV,3).

Ce sujet se manifeste comme une volonté générale. Dans l'article 'Droit naturel' de l'*Encyclopédie*, Diderot peut dire : « La volonté générale est dans chaque individu un acte pur de l'entendement qui raisonne dans le silence des passions » ('Droit naturel' IX). Rousseau aussi exprime à plusieurs reprises cette pensée. Dans sa discussion de l'article de Diderot, il accepte cette vue comme étant l'évidence même, pour soulever aussitôt un doute : l'homme peut-il, si sa propre conservation est en jeu, se séparer de lui-même (cf. le 2^e chapitre du *Contrat social* (manuscrit de Genève) 1962, p. 286) ? Mais le rôle de l'exaltation sentimentale distingue les philosophes des Lumières de la philosophie critique de Kant. Pour eux (exception faite du Rousseau de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*), aucune conversion à la vertu n'est pensable sans exaltation, mais cette exaltation, presque voluptueuse, spectaculaire, dans laquelle le sujet jouit de lui-même, si possible par l'intermédiaire de l'admiration des autres, risque d'occulter la part sacrifiée : l'individualité dans ses désirs particuliers, non généralisables (l'amour vaut ici comme cas exemplaire). Elle jette également un voile sur l'incompatibilité de principe entre l'exaltation et l'éthique.

Il n'en reste pas moins que l'autonomie du sujet, de la bonne partie de celui-ci, deviendra extrêmement importante. L'homme est fait pour raisonner et pour suivre sa sensibilité. Les deux termes ne s'opposent pas encore. Et l'approbation du cœur l'emporte sur celle des hommes.

En ce qui concerne la nouvelle vision du monde dans laquelle s'inscrit le drame bourgeois, on a beaucoup insisté sur son aspect larmoyant fondé à son tour sur l'idée de la bonté de la nature humaine. On a insisté également sur le côté propagandiste et moralisateur de ce drame. Mais comme le dit si bien André Bellessort à propos du drame où l'on pleure : « Il faut voir dans la sensibilité si chère au XVIII^e siècle une théorie philosophique bien plus qu'un état du cœur » (1941, p. 68 ss). L'aversion moderne pour la littérature sentimentale, pour les effusions du cœur pouvant nous barrer l'accès à une spécificité de cette littérature, essayons donc un autre chemin ; tentons par l'analyse de ces deux pièces si mal cotées de mettre en évidence quelques dilemmes nouveaux qui sont peut-être la raison fondamentale de leur échec.

Le Fils naturel ou les épreuves de la vertu

Cette pièce, publiée en 1757, fut accompagnée des *Entretiens sur 'Le Fils naturel'*, puis suivie en 1758 par *Le Père de famille* et *De la Poésie dramatique*. Point n'est besoin d'insister sur l'importance des idées dramaturgiques de Diderot. Elles eurent une immense résonance, furent reprises et modifiées

par Lessing. Je ne me propose pas de les exposer encore une fois, ni même d'examiner systématiquement leur possible réalisation dans les drames de l'auteur. Ce qui importe surtout, c'est la nouvelle image de l'homme, du sujet que ces drames posent ou présupposent, ainsi que les problèmes qui en résultent.

Le thème

Quel est d'abord le thème de ce drame ? On a hésité pour y répondre. Le titre pourrait tout aussi bien nous fourvoyer. Le thème de la vertu récompensée, clairement énoncé dans le drame même, est certainement un enjeu quasi métaphysique des plus importants : Le rapport entre vertu et bonheur en dépend. Mais certains des contemporains ont mis le doigt sur un autre thème qui sera, on le verra, plus explosif : l'instabilité des sentiments. Or, le cliché de la fidélité des amants positifs des grands genres sérieux avait régné sur la littérature de la mouvance courtoise depuis le commencement des littératures vernaculaires et avec très peu d'exceptions. Ce cliché sera maintenant questionné sous un éclairage nouveau, l'autonomie du sujet.

Ce thème a été remarqué par les contemporains. Ainsi Grimm écrit :

Le fait est que M. Diderot étant allé passer quelques jours à la campagne, il trouva dans la maison où il était un volume Goldoni sur la cheminée, et pendant que la compagnie était au jeu, il se mit à lire *le Véritable Ami* de cet auteur dont il n'avait jamais rien lu. Trouvant la pièce fort mauvaise et fort plate, il sentit pourtant que l'idée de rendre un honnête homme amoureux de la maîtresse de son ami pourrait fournir un sujet intéressant (vol. IV, p. 57 ; 15.12.58).

Le malveillant Pallissot, commentant la cour faite par Constance à Dorval (IV,3), met un autre thème en évidence : les fils à engendrer qui vont assurer la survie de la philosophie de Dorval :

Ce sont donc ces enfants à venir qui forment le sujet d'une immense conversation. Pour comble de ridicule, le spectateur sait que cette femme qui se propose si modestement de faire avec *Dorval ces filles honnêtes, & ces fils nobles & fiers*, le spectateur sait, dis-je, que cette femme n'est point aimée de ce *Dorval*. (Palissot souligne, et note également le manque d'amour, cf. *Petites Lettres sur de grands philosophes*, 1757 p. 58).

Comme le remarque le même auteur, Dorval allègue sa bâtardise « pour se défendre d'épouser une femme qu'il n'aime pas » (ib.).

Dès l'entrée en scène de Rosalie est posé le thème de la constance : elle s'étonne du changement de son cœur :

Je l'aimais (Clairville). J'ai cessé. J'étais légère apparemment, sans m'en douter (II,2).

Pourtant sa suivante s'étonne ; Clairville a toutes les bonnes qualités que l'on pourrait souhaiter :

Des mœurs ! Mademoiselle, des mœurs !... Je n'ai jamais pu concevoir, moi, qu'on cessât d'aimer ; à plus forte raison qu'on cessât sans sujet. Il y a là quelque chose où je n'entends rien. (II,1).

L'inconstance en amour a été presque un tabou, plutôt qu'un problème, dans la culture occidentale, dans la littérature sérieuse et jusqu'à une période récente. Rares sont les personnages investis de la sympathie de l'auteur et appartenant à un rang élevé, c'est-à-dire des personnages qui font appel à l'identification, éventuellement admirative du lecteur, qui changent l'objet de leur amour, une fois qu'il l'ont élu. Et probablement ce code amoureux remonte à la première littérature courtoise. Dans les nouvelles que j'ai étudiées, l'abandon d'un amour exige des opérations narratives assez compliquées : dévaluation de la dame, glissement stylistique vers un registre moins élevé, etc. (cf notamment 1976, p. 185 s.). Ce code de la fidélité donne d'ailleurs une partie de son sel aux romans libertins qui se jouent continuellement de ces valeurs. Et pour s'assurer qu'il s'agit bien d'un cliché littéraire, ou d'un scénario culturel, on n'a qu'à consulter l'*Encyclopédie* sous 'inconstance'. Diderot philosophe ne croyait nullement à la constance des sentiments ; en témoigne également la correspondance à Sophie Volland (cf. Olsen 1980, p. 138 ss.) et surtout de nombreux récits importants : par exemple l'histoire de Madame de la Pommeraye (dans *Jacques le Fataliste*), qui contient le célèbre passage :

Le premier serment (de rester constants en amour) que se firent deux êtres de chair, ce fut au pied d'un rocher qui tombait en poussière ; ils attestèrent de leur constance un ciel qui n'est pas un instant le même ; tout passait en eux et autour d'eux, et ils croyaient leurs jours affranchis de vicissitudes. O enfants! toujours enfants! (ŒR, p. 604).

ainsi que *Sur les Inconséquences du jugement public*, et *Ceci n'est pas un conte*, nouvelle dans laquelle Diderot accepte que les sentiments puissent changer, mais n'accepte pas le calcul ni l'ingratitude (Olsen 1980, p. 141 ss.). Au fond, la morale de Diderot est celle de l'authenticité.

Comme nous le verrons, dans *Le Fils naturel* Diderot esquive finalement le problème. Goldoni par contre passe outre et décompose l'amour en ses composantes sociales et physiologiques (cf. p. 134).

Remarque : Avant Diderot, Marivaux s'était déjà essayé à une déconstruction plutôt psychique. Ainsi au début de *La Double Inconstance* (1723), Arlequin et Silvia s'aiment d'un amour réciproque qu'ils croient éternel. Silvia a été enlevée par un prince qui pourtant lui fait la cour incognito, parce qu'il veut être aimé pour lui-même. Et à la fin de la pièce, les deux ont changé d'objet : Silvia aime le prince et Arlequin est épris d'une dame de la cour. Et c'est savamment que leurs amours ont été détruits par l'entourage, tout occupé à servir les désirs du prince. Vers la fin, Silvia peut dire :

Eh bien, je crois que je ne l'aime (Arlequin) plus ... Lorsque je l'ai aimé, c'était un amour qui m'était venu ; à cette heure que je ne l'aime plus, c'est un amour qui s'en est allé ; il est venu sans mon avis, il s'en retourne de même et je ne crois pas être blâmable (III,8).

Pourtant Marivaux évite d'exacerber le conflit : La première velléité d'infidélité d'Arlequin est sa gourmandise : il quitte sans trop de regret sa bien-aimée pour se donner aux plaisirs de la table. De plus, Arlequin est un ingénu, d'une ingénuité entre la critique philosophique des usages de la civilisation et le comique

Pendant ce parcours, l'amour réciproque et spontané entre Dorval et Rosalie a été sacrifié et, de plus, le problème a été escamoté par la reconnaissance familiale. Le drame fait bel et bien silence sur le problème du désir personnel, mais après l'avoir posé. Nous verrons comment Goldoni avait résolu un problème analogue (cf. p. 138 s.).

Le personnage central

La technique dramatique est également importante pour qui veut étudier le changement de statut du sujet. Certes, on ne saurait dire que, comme certains drames romantiques, *Le Fils naturel* invite le spectateur à une identification avec un seul personnage. S'offrent à son choix aussi bien la vertueuse Constance et le sombre Dorval, que Rosalie qui, inconsciente, découvre, comme certaines personnages de Marivaux, la terrible inconstance des sentiments, puisque ses sentiments ont changé, voire même le malheureux Clairville qui ne comprend absolument pas ce qui lui arrive. Mais, structuralement, Dorval occupe une place à part. C'est lui et lui presque seul qui tient les monologues, monologues souvent brefs (contrairement au drame larmoyant qui précède et au drame romantique qui succède) dans lesquels il fait le point sur la justice immanente des choses ou se décide lui-même à l'action (cf. I,1,3 ; II,3,5,7 ; III,9 ; IV,4,7. Le seul autre monologue est celui de Constance (II,9) lors du quiproquo sur la lettre d'amour qu'elle croit adressée à elle, et non pas à Rosalie).

Dorval occupe donc une place à part, mais il ne se trouve pas pour autant séparé radicalement du reste des personnages. Dorval n'est pas un héros romantique. Il est vrai que les sentiments des premiers romantiques sont vertueux – ou cyniques à la suite d'une désillusion sur la vertu ; il ne l'est pas moins que cette vertu a perdu prise sur la réalité, que le héros (et éventuellement quelques âmes-sœurs) s'opposent aux 'autres', qui ressemblent parfois fort aux 'méchants' du 'drame bourgeois' (cf. p. 90 et Lotman 1972). Un cas extrême se trouve réalisé dans *Lorenzaccio* de Musset, où le protagoniste agit presque seul contre tous (cf. également Jansen 1968).

Par contre, héros du drame bourgeois, Dorval ne se trouve pas opposé au genre humain et à la société (structure vers laquelle tendent de nombreux drames romantiques) ; il prend son parti, il intervient, il devient le sujet déontique, le sujet qui articule la morale de la pièce. Et pourtant l'opposition (romantique) du héros au reste de l'humanité menace déjà.

C'est ce que nous fait voir la version tragique, esquissée dans le troisième des *Entretiens sur 'Le Fils naturel'*. Certes, on avait pu concevoir auparavant de donner une fin tragique à un drame qui finit bien : ainsi Grimm avait envisagé cette possibilité pour *Le Joueur*. Il pense probablement au *Dissipateur* de Destouches (cf. p. 60). La pièce d'Edward Moore de 1753 ne fut traduite qu'en 1762, et ce n'est qu'en 1768 que Saurin donna son *Béverley* (cf. *Correspondance littéraire* 1.4.1754, vol. II, p. 334).

Mais examinons ce qui pourrait être la cause d'une tragédie possible : Rosalie, instruite du mariage de Dorval et de Constance veut tout révéler ;

Dorval essaie de se justifier :

Je ne suis point un ami perfide, un homme sans foi ; je suis Dorval ; je suis un malheureux ... Je vous aimais, et je vous aime encore (ŒE, p. 143).

Et Rosalie de répliquer très logiquement :

Il m'aimait! il m'aime! Il épouse Constance. Il en a donné sa parole à son frère, et cette union se consomme aujourd'hui!... Allez, esprit pervers, éloignez-vous! permettez à l'innocence d'habiter un séjour d'où vous l'avez bannie. La paix et la vertu rentreront ici quand vous en sortirez. Fuyez. La honte et les remords, qui ne manquent jamais d'atteindre le méchant, vous attendent à cette porte (3^e Entretien, ŒE, p. 143s).

Diderot imagine une situation dans laquelle Dorval se trouve dans l'impossibilité de rétablir la vérité des faits et, surtout, de ses motifs ; il souffre, dans cette version, parce qu'il est incompris ; il est acculé au suicide ; c'est la communication qui s'interrompt.

Pourtant nous n'en sommes quand même pas au romantisme. Les autres personnages ne sont pas des êtres vils, incapables de comprendre Dorval ; c'est un simple quiproquo qui interrompt la communication. Telle est la justification, réaliste ou technique comme on voudra, de l'interruption de la communication, mais, en littérature, les justifications réalistes posent souvent plus de problèmes qu'elles n'en résolvent, et à y réfléchir un peu, ce quiproquo exprime et cache une zone d'ombre qui menace nécessairement l'entente complète, dès lors que l'on exige la transparence des âmes et des motifs. Plus tard, cette transparence sera mise en question : un Kierkegaard développera ses idées sur la communication indirecte, nécessaire, selon ce philosophe, quand il s'agit de questions existentielles. On sait que Hegel postule encore la transparence finale du discours.¹⁷

Mais revenons à Diderot qui est loin, même dans la version tragique, de postuler l'incompréhension fatale, idée que l'on trouvera développée à partir du romantisme. De même, si Constance tend, par rapport à Dorval, vers le rôle de l'âme sœur (rôle positif féminin dans le romantisme), cela n'exclut nullement les autres personnages de la communication authentique.

À ce propos, il convient de consacrer un passage à *Silvie*, drame en un acte publié en 1742 par Paul Landois. Dans le second des *Entretiens sur le 'Fils naturel'*, Diderot a évoqué cette pièce de façon très élogieuse. Il s'agit d'un décalque de la célèbre nouvelle des *Illustres Françaises* de Robert Challe. Landois utilise souvent des phrases entières de Challe, presque sans y apporter de modifications. Le dialogue oppose trois personnages : Des Francs, sa femme et un ami commun Des Ronais. Des Francs, soupçonnant sa femme d'infidélité, l'a enfermée dans une chambre qui est en fait une prison. Le mari accuse, la femme se défend, et l'ami apporte finalement la preuve de son innocence : contrairement à la nouvelle, le séducteur a échoué dans son entreprise. Chez Challe, un amoureux a abusé de Silvie en usant de magie,

¹⁷ Le rôle important de la communication pour Diderot et pour les Lumières en général a été dernièrement mis en évidence par Maï Mouniama (1992) dans son analyse de *La Religieuse*.

ce qui explique que Silvie n'a aucun souvenir de l'acte, dont son mari tient pourtant la preuve : il a vu les deux au lit, et la nouvelle, que narre le mari, se termine par la mort de Silvie, mais les auditeurs de son récit lui dévoilent l'emploi de la magie, rendant ainsi, du moins rétrospectivement l'innocence à l'héroïne.

L'éditeur de la pièce, Henry Carrington Lancaster, n'hésite pas à intituler son édition : *The First French 'Tragédie bourgeoise' : Silvie*. Il peut pourtant y avoir quelques bonnes raisons pour hésiter à parler d'une tragédie bourgeoise, mais évidemment tout dépend des critères que l'on applique. Essayons donc d'en parcourir quelques-uns : Il est vrai que le décor est réaliste, « un tableau charmant » selon Diderot, que le dialogue est dans le goût de la sentimentalité, que les pleurs de l'innocente, puis du mari persuadé de son injustice, coulent en abondance. Il est plus que douteux d'affirmer que les personnages soient des bourgeois. L'éditeur, qui sait que chez Challe ils sont nobles, voudrait qu'ils soient bourgeois chez Landois parce que l'auteur ne dit pas qu'ils sont nobles (p. xiii)! Bien au contraire, on pourrait avancer que l'indifférence à noter le rang ferait penser à ces nobles et à ces grands bourgeois qui formaient une nouvelle couche sociale. Le dénouement laisse également à désirer : la vertu soupçonnée et innocentée par une méconnaissance, puis reconnaissance morales, voilà un cliché des plus traditionnels. Il est vrai que la reconnaissance et la conversion du mari se font dans les pleurs, mais non pas par les pleurs, par la commisération à la vue de la vertu souffrante. Cependant comme je ne crois pas que les genres littéraires datent d'avant la création, je laisserai à d'autres le soin de décider si la pièce est bourgeoise. Reste pourtant un critère qui pourrait ramener cette pièce à la 'tragédie bourgeoise', telle que l'entendait peut-être Diderot. En effet, la cause des malheurs repose pour la version tragique du *Fils naturel*, comme pour *Silvie* sur le malentendu. Les deux sont soupçonnés à tort. Était-ce là la seule conception de tragédie que pouvait accepter le Diderot du drame bourgeois ? On verrait dans ce cas, combien elle se distingue des tragédies bourgeoises anglaises ou allemandes où les malentendus jouent un rôle des plus réduits.

Le sacrifice de la femme aimée : la spontanéité problématique

Ce thème est connu, au moins depuis 'De Integro Amico' de la *Disciplina clericalis* : un homme sacrifie la femme qu'il aime à un ami, cet ami lui sauve plus tard la vie et lui rend la position sociale qu'il avait perdue. La femme entre, comme un bien, dans un échange de services. Cela peut fonctionner dans des cultures où la femme est considérée comme un bien d'échange. C'est le cas dans 'De integro amico'. Même dans la nôtre, on pourrait peut-être, en effaçant certains traits qui appartiennent à la personne humaine, en les 'narcotisant' dans la terminologie d'un Eco, traiter une femme comme un bien échangeable, mais pour peu que la femme sacrifiée se mette à parler, à donner son avis sur l'affaire, à protester, les choses deviennent impossibles. Nous n'avons plus de scénarios culturels ad-

mis pour réduire au silence la femme (Boccace traite assez mal ce motif, justement parce qu'il donne la parole à la femme, mais le problème est posé ; cf. *Décameron* X,7, et Olsen 1976, p. 134 s.). Chez Diderot viennent s'y ajouter trois choses qui rendent l'emploi de ce motif encore plus délicat.

Tout d'abord le sacrifice se fait au nom d'idées générales, au nom d'une téléologie qui veut que la vertu soit récompensée, et non pas à cause de l'amitié qui lie deux amis. L'abstraction s'en trouve accrue. Mais, qui plus est, nous avons assisté à la naissance de l'amour de Rosalie pour Dorval, qui cause son aversion pour Clairville ; puis nous voyons comment Dorval révèle malgré lui ses sentiments à l'égard de Rosalie. L'objet aimé est scindé : il s'agit du sacrifice d'un amour partagé qui est né spontanément, et non pas de la cession d'une femme qui, avant l'action, était promise à un personnage. Diderot a trop développé la spontanéité et la réciprocité de l'amour pour pouvoir facilement les abolir ensuite. Deuxièmement, Rosalie est considérée comme un sujet dès le début : c'est elle qui a changé de sentiments à l'égard de Clairville. Il faut donc, non seulement l'échanger, mais la réduire à se considérer elle-même comme objet, comme récompense à son vertueux mais malheureux amant.

En troisième lieu, comme je l'ai déjà dit, Dorval est amené à faire son sacrifice, non seulement au nom de ces principes, mais tout aussi bien en écoutant son cœur, son sentiment immédiat. Or ce cœur lui avait également parlé en faveur de l'amour. Les choses se présentent pour Rosalie sous un éclairage un peu différent. Certes, les raisons produites par Dorval jouent un rôle capital pour sa 'conversion', sa décision de reprendre Clairville (V,3). Mais les remontrances de Dorval opèrent sur l'arrière-fond d'une pantomime (effet dramatique préconisé dans les théories de Diderot) : Clairville au désespoir est allé s'installer sur un canapé au fond de la scène, et cette mise en spectacle de la vertu souffrante agit autant que les discours. L'esthétique du drame larmoyant est donc parfaitement observée, semble-t-il, mais on sent que déjà les sentiments sont en bonne passe de devenir instrumentalisés : pour Rosalie, c'est toujours une spontanéité (l'amour) combattue par une autre (la compassion), mais pour Dorval prévaut le calcul, certes pour une fin vertueuse.

Il se peut d'ailleurs bien que Diderot ait eu un penchant pour guider, voire éveiller les bons sentiments que devraient avoir les autres, et que ce penchant fournit un élément pour expliquer sa brouille avec Rousseau ; on n'a qu'à lire comment Rousseau le rabroue, quand son ami prétend lui prescrire ce qu'il doit à Madame d'Épinay (24 ou 25 octobre 1757 ; 1967, p. 296 s.).

Nous allons voir tout de suite que Goldoni, dans la pièce qui a servi de source à Diderot, peut utiliser le motif du sacrifice de l'objet aimé avec une certaine aisance. Voilà un de ces petits détails qui, juxtaposé à d'autres, nous permettra d'opérer une distinction radicale entre la vision du monde de Diderot (et du théâtre français) et, d'autre part, celle de la société vénitienne qu'exprime un Goldoni.

Mais considérons d'abord une autre critique. Palissot fait une remarque fort intéressante, lui aussi flaire le calcul : qu'est-ce qui distingue au fond l'admirable Constance d'une prude comme l'Arsinoé du *Misanthrope* (1757, p. 53) ? Palissot pose la question et insinue que Constance ne pourrait évoquer les beaux principes généraux que parce qu'elle manque de charmes. C'est peut-être aller un peu vite en besogne, et comment savoir puisqu'il s'agit d'un personnage de fiction qui n'existe que sur le papier ? Toujours est-il qu'une telle générosité abstraite appelle presque automatiquement une interprétation intéressée. Nous ne nous fions guère à qui prétend aimer au nom d'idées générales ; cela nous paraît suspect, parce qu'une partie de la personnalité, la 'volonté particulière', semble exclue. Nous modernes, qui avons (ré)appris à nous méfier des transparences de l'âme, hésitons à accepter un 'amour général' (problème traité de façon très amusante dans *L'Angoisse du roi Salomon* de Gary/Ajar) ou un amour pour la vertu qui ferait abstraction du désir personnel. Or, n'est-ce pas un peu ce que fait Dorval ?

Diderot et Goldoni

Comme on le sait, Diderot emprunta à *Il vero amico* de Goldoni la charpente de son intrigue. Cet emprunt fut exploité par les adversaires des encyclopédistes. Palissot ne manqua pas d'accuser Diderot de plagiat. Dans la citation de Grimm reproduite ci-dessus (cf. p.) on sent la tendance à réduire la pièce de Goldoni à un rien et, partant à justifier l'ami (cf. p. 82). Goldoni, qui n'y était proprement pour rien, chercha une réconciliation avec Diderot, mais à en juger par ses *Mémoires* (III,5 ; vol. I, p. 456 ss.), il ne fut pas reçu avec toute l'amabilité qu'une telle démarche aurait dû lui valoir. Je renvoie en passant à l'interprétation ingénieuse et convaincante que Dieckmann a proposée de cette affaire (1961) : l'accusation de plagiat aurait tant irrité Diderot, parce qu'elle détruisait sa fiction réaliste selon laquelle l'action de la pièce n'aurait été que la transcription d'un événement réel, fiction que l'auteur développe dans *Les Entretiens sur 'Le Fils naturel'*.

Si les intrigues des deux pièces se ressemblent, l'esprit – ou le thème – en est profondément différent. Dans *Le Fils naturel*, on ne peut pas changer d'inclination pour des raisons financières. Chez Goldoni, par contre, un ami pauvre (homologue de Clairville) cède une jeune fille à son ami quand il la croit pauvre, puis quand elle s'avère riche, l'autre ami (= Dorval) la rétrocède et prend une autre jeune fille qui joue un rôle marginal. Notons en passant que nous avons là de vraies valeurs bourgeoises : l'aspect financier prime l'aspect sentimental, et, insistons sur ce point, les personnages aussi bien que les spectateurs vénitiens partagent probablement ces valeurs. Je développerai cette comparaison des deux pièces dans le chapitre sur Goldoni (cf. p. 138s.).

La scission du sujet

Le théâtre de Diderot repose sur une nouvelle image de l'homme. L'homme est supposé bon, ou susceptible de l'être.

Le corollaire de cette image de l'homme est plus inquiétant. Le mal, et partant le 'méchant', acquièrent un statut nouveau. On sent l'emphase nouvelle dans l'emploi du terme 'méchant' dans *Le Fils Naturel*. Les occurrences sont assez nombreuses. Qu'il suffise de quelques citations :

Rosalie à Clairville : « Il (Dorval) vous trompe, vous dis-je. C'est un méchant ». Clairville : « Dorval un méchant ! » (V,2). Et le terme revient tout au long de la pièce, presque toujours avec des connotations de crise grave. Gresset a d'ailleurs pu intituler une pièce : *Le Méchant* (1747) dont le personnage éponyme est finalement écarté. En morale, ce terme semble créer les mêmes problèmes théoriques qu'en zoologie les monstres, qui mettent en crise le concept de nature. De toute façon, le méchant est à éliminer. Diderot reconnaît parfois qu'il existe des méchants irréductibles, même si l'on arrive à créer une société qui récompense la vertu : « un petit nombre d'hommes qu'une nature perverse que rien ne peut corriger entraîne au vice » (*Entretiens d'un philosophe...* **CEPh**, p. 539). Sur cet arrière-fond la phrase célèbre qui aurait contribué à la rupture entre Diderot et Rousseau prend tout son poids : « il n'y a que le méchant qui soit seul » (IV,3). Évidemment quand Clairville, dans son désespoir, rappelle l'enjeu moral de la pièce, demandant : « Croyez-vous qu'à l'heure que je vous parle il y a un seul honnête homme heureux sur la terre ? », Dorval doit rétorquer : « Vous voulez dire un seul méchant » (III,8).

Faut-il rappeler que dans les grandes tragédies le mal semble menacer chaque être humain et que, inversement, les personnages 'méchants' ne sont pas exclus du procédé d'identification : les spectateurs sont invités à vivre dans l'âme d'un Richard III (Shakespeare) ou d'un Néron (Racine). Il est vrai que le XVIII^e siècle français a abandonné cette forme. Dans la comédie, le ridicule est un mal mineur, ou du moins la perspective comique le rend tel. Par contre, un personnage comme le commandeur du *Père de famille* de Diderot, n'invite à aucune identification, ni ne provoque aucun rire, et tel sera le rôle du méchant du mélodrame. Dès le drame bourgeois, le méchant des comédies, si comédies il y a, semble perdre en ridicule ce qu'il acquiert en méchanceté absolue.

Remarque : Rappelons que, dans les tentatives pour créer une tragédie danoise, un(e) méchant(e) ou insensé(e) se charge du rôle du dénouement tragique. Ainsi dans Claus Fasting : *Hermione* (1772), Johan Nordal Brun : *Zarine*, et Charlotte Dorothea Biehl : *Euphemia* (1778, cf. p. 209).

Ces méchants sont mus par une force élémentaire (jalousie le plus souvent). Et le spectateur n'est guère invité à se mettre à leur place, alors que chez Racine l'on comprend les grandes jalouses.

L'expulsion de la méchanceté sera donc à l'ordre du jour. Beaumarchais réalisera après *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*, avec la dernière pièce de sa trilogie, *La Mère coupable*, la combinaison de la comédie d'intrigue et du drame, de l'intrigue avec le pathétique, ce sont là ses propres termes (cf. 'un mot sur *La MC*' préface de la pièce). Et les derniers mots de la pièce, mis en exergue, font voir ce qui à la fois rapproche et distingue cette pièce du 'drame bourgeois' :

« On gagne assez dans les familles quand on en expulse un méchant ».

Certes, on trouve encore dans cette pièce, morte depuis plus d'un siècle –

mais dont les éditeurs contemporains, René Pommeau et Maurice Rat signalent le succès, lors des premières représentations – la vertu souffrante, mais en plus on trouve l'expulsion active du mal, du méchant, caractéristique importante du mélodrame (et non plus sa disparition spontanée ou sa non-existence).

Il semble en plus que la personnalité subisse une scission. A l'intérieur de l'être humain, une ligne de démarcation est tracée : une partie passe du mauvais côté, mais laquelle ? Un rapprochement entre le *Contrat social* de Rousseau et *Le Fils naturel* de Diderot est révélateur. (Par précaution je répète que l'idéologie du *Fils naturel* ne coïncide que partiellement avec ce que l'on est convenu d'appeler les idées de Diderot).

Dans les deux textes, l'autonomie de l'individu est déclarée et, dans un sens, aussitôt reprise. Chez Rousseau, il est évident que la volonté particulière peut se dresser contre la volonté générale (qui semble ne pas pouvoir errer). Dans un même homme, le sujet se dresse contre le citoyen. Dans la *Lettre à d'Alembert*, la scission est articulée dans la formule frappante, déjà citée : « Le cœur de l'homme est toujours droit sur tout ce qui ne se rapporte pas personnellement à lui ». Cette optique entraîne la critique de l'art moralisateur. Puisque « l'homme est né bon ... la source de l'intérêt qui nous attache à ce qui est honnête, et nous inspire de l'aversion pour le mal, est en nous et non dans les pièces [de théâtre] ». (Cf. *Lettre à d'Alembert*, in 1965, p. 139). Autre corollaire : dans le *Contrat* l'on trouve la méfiance contre toute association de particuliers. Rousseau voudrait que « chaque citoyen soit dans une parfaite indépendance de tous les autres, et dans une excessive dépendance de la cité » (II,12). On sait que le Rousseau du *Contrat* « forcera (le récalcitrant) à être libre » (I,7). Le *Contrat* opte pour une religion d'État, de la patrie, qui prêchera des vertus civiques au détriment d'une religion du cœur, le christianisme pur et primitif auquel il accorde d'ailleurs des louanges non feintes (IV,8). Faut-il ajouter que le *Contrat* propose la censure des mœurs, quoique, une fois les bonnes mœurs perdues, il ne croit plus à leur régénération (ce qui l'oppose au Diderot du drame bourgeois). L'on sait également que, dans *La Lettre à d'Alembert*, Rousseau se méfie de l'amour (ce qui l'oppose à la fois à Diderot et à Marmontel, auteur du long compte rendu du *Mercur de France*, novembre 1757 – janvier 1758.).

Mais en son temps, dit Rousseau, l'amour de l'humanité et celui de la patrie sont éteints ; reste donc l'amour tout court, plus naturel (et donc ineffaçable).

Cependant il n'est pas également convenable à tous les hommes : c'est plutôt comme supplément des bons sentiments que comme bon sentiment lui-même qu'on peut l'admettre ; non qu'il ne soit louable en soi comme toute passion bien réglée, mais parce que les excès en sont dangereux et inévitables.

Le plus méchant des hommes est celui qui s'isole le plus, qui concentre le plus son cœur en lui-même ; le meilleur est celui qui partage également ses affections à tous ses semblables. Il vaut beaucoup mieux aimer une maîtresse que de s'aimer seul au monde. Mais quiconque aime tendrement ses parents, ses amis, sa patrie, et le genre humain, se dégrade par un attachement désordonné qui nuit bientôt à tous les autres, et leur est infailliblement préféré. (1965, p. 218)

Et Rousseau de s'engager dans sa dialectique de la nature et de la civilisation : certains hommes feraient bien de remonter jusqu'à l'amour ; pour d'autres, dont les mœurs sont bonnes, il serait fâcheux d'y descendre.

Nous voyons donc chez Rousseau une méfiance de la vie privée, ou plutôt d'une partie de celle-ci qui reste à décrire. Retenons dès maintenant que, pour Rousseau, la famille est passée du côté des bonnes valeurs. Mais notons que le recenseur du *Mercure* nargue Rousseau de vouloir retourner à la société spartiate, faisant observer avec justesse :

Licurgue, pour rendre toutes les affections communes, a été obligé de rendre tous les biens communs jusqu'aux enfants, & de former son nœud politique des débris de tous les nœuds domestiques & personnels. (*Mercure de France* janv. 1759 vol. 2. Je souligne).

Cet auteur se rend parfaitement compte de l'enjeu du débat : le risque de la suppression de la personne privée. Mais l'enjeu n'est-il pas fondamentalement le même dans *Le Fils naturel* ? Suppression des sentiments spontanés, de l'individualité sensible au profit d'un sujet général qui, par dessus le marché, s'est chargé de donner le coup de pouce qu'il faut pour que la vertu soit récompensée, pour qu'une théodicée laïque soit possible.

Toute cette problématique annonce la philosophie que Kant élaborera quelques décennies plus tard. Mais les différences sont tout aussi importantes que les ressemblances. Pour Kant, que la vertu entraîne le bonheur, est une exigence, mais réduite au rang d'une idée directrice : rien ne garantit plus l'accord entre le bonheur et la morale. C'est seulement l'idée d'immortalité qui établit un pont, pont fragile puisque cette immortalité, comme toutes les idées qui portent sur la totalité, ne peut être saisie par l'entendement. Kant ne fait naître de la vertu que le respect (et non pas l'amour). C'est dire que Kant a abandonné la prétention de pouvoir prouver l'implication vertu => bonheur (comme Diderot le fera explicitement quelques années plus tard). Rousseau adoptera sur la fin de ses jours la croyance en la récompense dans un au-delà, ainsi dans la 3^e promenade des *Rêveries du promeneur solitaire*, mais, au fond, seulement à titre d'hypothèse.

Chez Kant, la conscience est également le lieu de la décision éthique, mais beaucoup plus que chez Diderot, Kant insiste sur la réversibilité des maximes morales (l'on trouve pourtant cette idée chez Diderot, p. ex. dans l'article 'Droit naturel' de l'*Encyclopédie*, (cf. p. 81). De plus, la vertu n'est pas fondée sur l'exaltation. Les mouvements sensibles n'ont plus rien à voir avec l'éthique. Que la morale kantienne puisse comporter une exaltation austère, qu'elle apporte aussi ses gratifications à ses pratiquants, voilà une autre question qui relève plutôt de la psychanalyse.

Mais revenons à Diderot. Le sujet écoutant son cœur est invité au sacrifice de ses désirs. Diderot contraint par l'immédiateté du sentiment vertueux deux personnages au sacrifice de leur amour. Le sentiment exige le sacrifice du sentiment.

Cette thèse aurait été acceptable pour Kant : pour lui aussi, l'homme est scindé, dressé contre lui-même, mais chez Kant les deux instances ne coïncident pas ; l'homme sensible, empirique, avec ses désirs et ses émotions, se distingue radicalement de l'homme moral, vivant dans l'absolu, écoutant la voix de la conscience qui, pour Kant, n'a rien à voir avec le monde sensible. (Le fait que Kant identifie presque sensibilité et hédonisme soulève des problèmes tout aussi difficiles, mais qui ne nous occuperont pas ici).

Dans le drame bourgeois, cette distinction n'est pas claire : la vertu est exaltante, et c'est dans l'exaltation sensible que l'on renonce aux gratifications de la sensibilité. Probablement c'est ce trait qui nous rend le drame bourgeois si insupportable. Il paraît que l'on ne fait pas de la bonne littérature avec de bons sentiments. On pourrait se demander pourquoi. Une raison pourrait en être que l'appel à ces bons sentiments opère souvent une scission qui ne se donne pas comme telle (cela contrairement à la morale kantienne qui, elle, scinde l'homme, mais assume la scission).

Conclusion

Résumons : De nos jours, le passage d'une philosophie de la conscience à une philosophie du langage est en train de s'effectuer. Cette mutation peut contribuer à expliquer notre difficulté à comprendre la sentimentalité, le drame où l'on pleure. Il ne s'agit pas seulement d'un surcroît de sentimentalité, d'un manque de pudeur, comme on s'est complu à le dire. Ou plutôt, ces réactions montrent que nous avons porté ailleurs l'instance qui doit décider de la morale. Pouvons-nous être sûrs des implications de nos propres sentiments ? La loi morale écrite dans nos cœurs n'y est peut-être pas inscrite de toute éternité, mais elle y a été installée progressivement, pendant l'histoire de la société, puis pendant celle de l'individu. Ainsi le sur-moi de la psychanalyse est quelque chose de construit. On se méfie des données immédiates de la conscience.

Les modernes semblent avoir renoncé à fonder la connaissance et la morale sur des principes premiers trouvés dans l'Être ou dans le Sujet. Le tournant linguistique a porté le regard vers les présuppositions de la langue pour y découvrir, impliquées dans la communication, les exigences de l'ancienne morale : vérité, valeur et véridicité. C'est un Jürgen Habermas (1985, 1987) qui s'est le mieux signalé dans ce champ, mais un philosophe danois comme K. E. Løgstrup (1957, 1972) a lui aussi essayé de fonder les valeurs morales dans les présuppositions de la convivialité, la 'Lebenswelt'.

Ces tendances sont à l'opposé de la philosophie des Lumières. Si le moi, pour nous modernes, n'est plus haïssable, on ne saurait pas non plus s'y fier entièrement. Et il nous faut faire un effort constant pour nous mettre à l'écoute d'une littérature qui nourrit une confiance presque sans limites dans les pouvoirs du moi.

LE PÈRE DE FAMILLE OU L'AUTONOMIE DU MOI

Le père (ou prince) obstacle est un trait structural du théâtre depuis la Renaissance. Or, pendant Les Lumières, le père et la famille assument un rôle positif, rôle qui persiste bien souvent dans le théâtre de boulevard. (Puis, à partir du roman balzacien, la famille devient bien souvent un enfer). Structuralement cette nouvelle valorisation de l'autorité sociale contribue à refouler, à pousser en marge le mal. Remarquons pourtant que dans *Le Fils naturel*, le père n'apparaît que vers la fin pour sanctionner les décisions des fils prises librement, alors que dans *Le Père de famille* (1758), le bon père est accompagné de son ombre quasi satanique, le Commandeur. La même scission non thématifiée qui vaut pour le sujet se retrouve donc ici dans la figure du père.

Le conflit traditionnel

Avec le *Père de famille*, Diderot se consacre à la peinture de la famille, c'est-à-dire des célèbres 'relations' qui, bien plus que les conditions, forment le terroir où s'enracinent ses conflits. On connaît l'intrigue qui ressemble superficiellement à bien d'autres conflits où les désirs des jeunes s'opposent à ceux des parents : Saint-Albin aime une inconnue pauvre, Sophie, et son ami, Germeuil, aime la sœur de Saint-Albin, Cécile. Le père de Saint-Albin s'oppose au mariage du fils. Les jeunes essaient de réaliser leurs amours (je reviendrai sur leurs procédés), et finalement une reconnaissance rend possible le mariage avec Sophie : elle s'avère être la nièce de l'oncle de Saint-Albin. Ce résumé, intentionnellement simplifié, s'adapterait parfaitement à une comédie de style classique. On n'aurait qu'à y ajouter des systèmes de valeurs particuliers.

Le rôle du père

Les raisons du père pour refuser le mariage de son fils sont ceux de la peur d'une mésalliance. Pourtant il cherche à s'expliquer devant son fils. Il lui demande si Sophie est bien

Celle qui par son éducation, sa naissance, son état et sa fortune, peut assurer votre bonheur et satisfaire à mes espérances.

Un jour viendra que vous sentirez toute la valeur des sacrifices que vous lui aurez faits. Vous vous trouverez seul avec elle, sans état, sans fortune, sans considération ; l'ennui et le chagrin vous saisiront. Vous la haïrez, vous l'accablerez de reproches ; sa patience et sa douceur achèveront de vous aigrir ; vous la haïrez davantage ; vous haïrez les enfants qu'elle vous aura donnés, et vous la ferez mourir de douleur (II,6).

Depuis la comédie larmoyante, le rôle du père a progressé. Il est devenu le confident, presque l'ami de son fils auquel il s'identifie par sa sensibilité, et s'il accepte les conventions, c'est par crainte qu'une infraction menace le bonheur même de son fils. Le bonheur des deux jeunes est le but auquel il vise. Dans un long débat entre père et fils (II,6), le père expose son système d'éducation à son fils. Et surtout, homme des Lumières, notre excellent père lui demande son acceptation :

Mais je ne vous ai jamais rien demandé sans vous en montrer la raison ; J'ai voulu que vous m'approuvassiez en m'obéissant, ...(II,6).

C'est un père sensible qui vit en contact étroit avec ses enfants (après la mort de leur mère). Il n'a pas voulu confier leur éducation à un 'mercenaire'. Cela rappelle les soins, voire les manipulations du précepteur de *l'Émile* de Rousseau : v

A mesure que vous avanciez en âge, j'ai étudié vos penchants, j'ai formé sur eux le plan de votre éducation, et je l'ai suivi sans relâche. Combien je me suis donné de peines pour vous en épargner ! J'ai réglé votre sort à venir sur vos talents et sur vos goûts (II,6).

De même, ce bon père scrute les sentiments de sa fille avant de lui proposer un parti ; il est prêt à lui donner Germeuil, mais Cécile ne s'exprime pas clairement, et c'est cette réticence qui créera une partie du conflit (II,3), au moins c'est ce dont le père de famille voudrait se persuader :

LE PÈRE DE FAMILLE, *se*

penchant sur eux, et les relevant : Mes enfants... mes enfants!... Cécile, vous aimez Germeuil ?

CÉCILE : Mon père, pardonnez-moi.

LE PÈRE DE FAMILLE : Pourquoi me l'avoir celé ? Mes enfants! vous ne connaissez pas votre père...

Sans l'exprimer en toutes lettres, Diderot se laisse peut-être emporter à suggérer que le conflit repose sur un malentendu dû à un manque de confiance. Une telle structure dramatique sera promise à un avenir brillant (cf. p. 143). Parallèlement, sur le plan politique l'on voit la figure du roi s'humaniser, et adopter l'image du père nourricier et protecteur de son peuple (cf. Sørensen 1984, 1989). D'où le célèbre dicton : « Si le roi savait ». Mais l'on n'a pas manqué de noter que derrière le père humanisé et compréhensif, surgit, dans la figure du Commandeur, une autorité intraitable et, somme toute, sourde au sentiment et à la raison.¹⁸

L'amour

Sophie est belle et vertueuse, mais de plus l'amour est devenu inspirateur des sentiments vertueux, ce qui compte bien davantage : ainsi Saint-Albin explique à son père :

c'est elle qui a rappelé la vertu dans mon cœur ; elle seule peut l'y conserver.(II,6).

Le sentiment amoureux a des droits que même le père admet. Le sentiment

¹⁸ On verra qu'un Goldoni conçoit tout autrement le rôle du père. En Allemagne, plusieurs dramaturges (Gellert, Schiller) insistent bien plus qu'en France d'une part sur l'autorité paternelle qui pose un problème insurmontable aux filles et d'autre part sur les liens quasi amoureux qui relient père et fille et qui créent une rivalité latente entre père et fiancé (cf. Späth 1990) ; cette rivalité libidinale se trouve également sous la forme d'une opposition entre père et mari chez Goldoni (cf. p. 159). Ainsi, à considérer les rapports sentimentaux, les drames bourgeois diffèrent selon leur provenance nationale.

de l'amour est en quelque sorte devenu rationnel, comme il l'était d'ailleurs dans l'amour courtois ou dans le 'dolce stil nuovo' italien : il est source de valeurs. Dans le modèle actantiel, l'objet aimé, joint à la vertu ou à la raison, prend une fonction de destinataire. La discussion entre père et fils est symptomatique. Le père n'a aucune difficulté à comprendre les sentiments de son fils. Seulement il doit veiller à éviter une mésalliance, et va jusqu'à s'exclamer : "Oh préjugés cruels!" (II,5). L'on peut constater la même fonction de l'aimé(e) dans *Le Fils naturel* :

DORVAL : O raison! qui peut te résister quand tu prends l'accent enchanteur et la voix d'une femme.
 ... Mais pourquoi n'obtiendrais-je pas sur cette âme tendre et flexible le même ascendant que Constance a su prendre sur moi ?... Depuis quand la vertu a-t-elle perdu son empire ?... (IV,7).

Le nouveau conflit

J'ai déjà dit que le dénouement se fait par une reconnaissance sociale. De même, dans le *Fils naturel*, Diderot se sert d'une reconnaissance négative (cf. p. 19), reconnaissance qui sert à gommer le conflit, puisque, selon la norme sociale, l'amour entre frère et sœur est exclu. (Il ne s'agit donc pas ici de psychanalyse. La reconnaissance familiale – ici négative – est une technique éprouvée pour amener un dénouement non-conflictuel par l'élimination d'un prétendant). C'est dire qu'au fond le conflit est esquivé. Et la tendance aux pseudo-solutions ira s'accroissant au fur et à mesure que se développera le drame bourgeois. D'autres possibilités seront le malentendu généralisé ou la reprise de la conversion, déjà fortement exploitée dans la première partie du siècle et partout en Europe.

Conclusion

A plusieurs points de vue, les pièces de Diderot apportent du nouveau. Des problèmes tels que l'autorité parentale ou l'autonomie du moi sont posés. L'instabilité des sentiments devient un problème. La constellation des personnages change : jusque-là les personnages à défauts comiques avaient eu une grande présence sur la scène. Le comique ayant presque disparu, ce sont maintenant des personnages problématiques, hésitants qui prennent la relève. Le débat est déplacé vers l'intériorité, devient moral, et cela sans qu'aucune force extérieure ne soit là pour forcer ou seconder la conversion à la vertu.

Techniquement les deux pièces, quoiqu'à un degré différent, sont mal réussies. Il ne suffit pas de dire que les deux reconnaissances : une négative qui annule les aspirations virtuelles, l'autre sociale et positive qui établit l'égalité du rang, suffisent à elles seules détruire la qualité esthétique. C'est leur fonction au niveau argumentatif qui compte. Dans les pièces de Destouches et même dans nombre de celle de La Chaussée, tout ne dépend pas du dénouement : *Le Glorieux* aurait pu mal finir pour le prota-

goniste – cela semble même avoir été une tendance originale de l’auteur (cf. p. 59 s.) – et pourtant la pièce aurait gardée une grande partie de ses qualités : la peinture d’un caractère. De même *Le Dissipateur* aurait pu se voir ruiné à la fin et sans remède : cela aurait ramené la comédie vers le style Régence, sans pourtant lui enlever son unité d’intérêt. Mais que resterait-il des pièces de Diderot sans les reconnaissances ? Auraient-elles tourné en tragédies ? C’eût été trop tôt et l’esprit du temps n’eût pas toléré de voir un individualisme pur et dur ; le mythe d’un Rousseau solitaire et sauvage le prouve assez. Diderot eût-il mis sur scène l’inconstance en amour ou la révolte contre le père, la bienséance défendait plus ou moins la première solution et une révolte contre le père, couronnée de succès, eût-elle été concevable, aurait posé autant de problèmes qu’elle en aurait résolus.

Diderot lui-même s’était d’ailleurs bien rendu compte du caractère problématique des reconnaissances. Il semble les proscrire dans la *Poésie dramatique* (ch. 12 ; ŒE, p. 226 ss.). Il voudrait que les spectateurs sachent tout, alors que les personnages peuvent rester dans l’ignorance. C’est à ce point de vue qu’il se place pour adresser une critique à Voltaire : dans *Zaïre*, les spectateurs n’auraient pas dû ignorer que le personnage éponyme et Nérestan sont frère et sœur. Mais comme nous l’avons vu, ces considérations n’empêchent pas Diderot d’avoir recours aux reconnaissances les plus triviales. Lessing, citant Diderot lui emboîte le pas (*Hamburgische Dramaturgie* ch. 48), et de plus réussit quasiment, dans sa pratique, à éviter les reconnaissances, ou du moins à éviter qu’elles servent à dénouer le conflit. Ainsi dans *Minna von Barnhelm*, il est vrai que le roi reconnaît finalement les mérites du colonel Tellheim, mais sa fiancée l’a amené à envisager une vie en commun, même sans cette reconnaissance. Dans *Miß Sara Sampson* il utilise tout au plus une double conversion : la fille qui s’est enfuie avec son prétendant se reproche d’avoir désobéi à son père, et celui-ci regrette son trop de sévérité. Cette double conversion arrive trop tard (la fille meurt empoisonnée par sa rivale) et elle ouvre un autre conflit apparemment insoluble portant sur les liens sentimentaux entre père et fille, plutôt que sur l’autorité sociale du père, bien que, d’un autre point de vue, ce nouveau conflit ne soit peut-être que l’intériorisation du premier.

A Diderot il reste la compréhension finale et heureuse, la compréhension finale entre les bons. Mais cette conciliation est obtenue au prix de l’effacement des conflits par la reconnaissance. Les problèmes que posent les droits de l’amour, l’autonomie du sujet, le rôle de l’autorité paternelle sont abolis par la reconnaissance, ce qui est senti comme d’autant plus insatisfaisant que ces problèmes forment presque uniquement l’intérêt de la pièce, le comique traditionnel ayant disparu. Et parallèlement, nous assistons à la démonisation du mal, d’un mal au fond inexplicable, dans la figure du Commandeur qui finalement disparaît dans les coulisses.

QUELQUES TENDANCES DU DRAME BOURGEOIS

Felix Gaiffe dans son ouvrage toujours fort utile (1910/1970), bien que distinguant plusieurs périodes dans l'histoire du genre, traite essentiellement le drame bourgeois comme un ensemble, attribuant peu d'importance aux tendances évolutives qu'il constate parfois en passant. De notre point de vue, il peut pourtant être intéressant de terminer ce chapitre, en relevant quelques traits de l'évolution ultérieure du genre qui, bien que n'ayant aucune incidence directe sur l'œuvre de Goldoni, celui-ci ayant cessé d'écrire pour le théâtre, ou presque, font voir d'une part, que dans cette évolution, certains conflits inhérents au genre éclatent et que d'autre part, le genre se démarque encore plus nettement du théâtre de Goldoni, que nous allons étudier sous peu.

Sedaine

Avec *Le philosophe sans le savoir* (1765), Sedaine réussit à écrire une pièce presque sans conflit entre fils et autorité, évitant par là les dilemmes dans lesquels s'était enfermé Diderot. L'intrigue se noue autour du duel du fils du commerçant honnête, du quiproquo de sa mort et d'une réconciliation finale entre adversaires. L'enjeu du duel est par ailleurs du plus grand intérêt puisqu'il pose la question de l'honneur noble, de la dérogation du père qui a fait du commerce. Mais l'intérêt de la pièce s'éparpille en scènes touchantes, dans lesquelles l'harmonie et la compréhension entre fils et père, père et fille, vieux serviteur et père, servante et fils sont exposées sans trop de pathétique (un sentiment amoureux joue en sourdine entre le fils et la servante sans jamais provoquer d'écarts). Certes, la propagande ne manque pas, mais elle est liée aux circonstances représentées. Et surtout, le dénouement ne prouve strictement rien, à moins que ce ne soit l'entente finale entre personnages bien intentionnés. A noter également que les méchants brillent par leur absence.

Beaumarchais

Dans sa préface à la seconde édition d'*Eugénie*, l'*Essai sur le genre dramatique sérieux*, Beaumarchais se pose, pour l'essentiel, en continuateur de Diderot, dont il s'écarte moins qu'un Mercier le fera quelques années plus tard. Il met l'accent sur 'l'intérêt' du spectateur, c'est-à-dire sur l'identification avec des personnages vertueux. Il refuse la représentation des 'coups inévitables du destin' tels qu'on les trouve dans la tragédie antique (p. 124).¹⁹ La vertu a droit au bonheur et ce droit doit être réalisé sur la scène. Beaumarchais accepte donc l'argumentation narrative simple (cf. p. 11).

Il demande que l'intrigue soit contemporaine et proche des spectateurs autres que les courtisans ; il insiste sur l'attendrissement, sur la sensibilité qui selon lui garantit la bonté (p. 128) ; il accepte même, contrairement à Rousseau, que le spectateur vertueux ait le droit « d'être content de lui »

¹⁹ Je cite d'après Beaumarchais, *Œuvres*, 1988.

devant le « tableau de l'innocence ou de la vertu persécutée » (ib.). Nous voyons ainsi accepté un narcissisme du sujet positif, présent dans tout le drame bourgeois, mais qui, à ma connaissance, n'avait pas encore reçu sa formulation théorique.

Pourtant, dans sa pratique, il apporte quelques nuances intéressantes à la pratique de Diderot et de Sedaine. C'est pourquoi, nous allons parcourir deux de ses drames, *Eugénie* et *Les Deux Amis*.

Eugénie

Cette pièce fut représentée et publiée en 1767. On peut faire l'économie d'une analyse détaillée : il suffit de relever quelques traits notables. On peut considérer que la pièce comporte deux intrigues : la première pendant laquelle Eugénie, ainsi que sa famille, apprend qu'elle n'est pas mariée comme elle le pense, mais séduite au moyen d'une fausse cérémonie de mariage secret. La deuxième intrigue pose la question de savoir comment va réagir le séducteur ; va-t-il se convertir ? On sait dès le début qu'il aime toujours sa victime. Eugénie, lors de la dernière scène est tombée dans un état d'extrême faiblesse. On peut penser qu'elle va mourir – c'était mon cas lors de la lecture – et Beaumarchais aurait fourni un exemple du type de la fille séduite ou même enlevée malgré elle, qui doit mourir, cf. *Miß Sara Sampson*, *Emilia Galotti*, *Kabale und Liebe*. Or, le repentir du séducteur assure par un mariage une fin heureuse.

Il est pourtant significatif que la conversion n'efface qu'en partie la faute. Eugénie refuse d'abord d'accepter celui qui l'a trompée et séduite. Il est à noter que le père d'Eugénie, honnête gentilhomme qui se méfie de la grande noblesse, approuve entièrement ce refus. Et ce n'est que dans un second temps que le séducteur reçoit son pardon.

Après avoir essayé un premier refus, il avance les pouvoirs de la sensualité, ainsi que le déshonneur qui couvre la femme séduite. C'est du moins ainsi que je lis le passage suivant :

A défaut d'autres droits, je rappellerai mes crimes pour m'en faire des titres. Oui vous êtes à moi. Mon amour, les outrages dont vous vous plaignez, mon repentir, tout vous enchaîne et vous ôte la liberté de refuser ma main ; vous n'avez plus le choix de votre place, elle est fixée au milieu de ma famille ; interrogez l'honneur, consultez vos parents, ayez la noble fierté de sentir ce que vous vous devez (V,9).

Mais Eugénie refuse de 'réparer son honneur', comme on disait naguère en italien, et ce n'est que par égard pour l'enfant qu'elle porte dans son sein qu'elle fléchit. Beaumarchais touche ici à un thème promis à un certain avenir : l'enfant comme conciliateur d'un couple désuni.

Eugénie ne cède donc pas à la sensualité, et une réplique antérieure, ainsi que le commentaire qu'y apporte Beaumarchais, approfondit cette observation. En effet au début de l'acte V, Eugénie refuse l'offre de vengeance que lui fait son frère :

Tout perfide qu'il est, mon cœur se révolte encore pour lui (V,3)

(On croit entendre Donna Elvira, également trompée par une promesse de mariage, dans le grand air de Mozart : *Mi tradì quell'alma ingrata*). Et Beaumarchais de commenter :

Tourmentée, déchirée par une passion qu'elle déteste (c'est-à-dire désavoue), qu'est-ce qu'Eugénie m'apprend par son aveu ? Qu'il semble qu'elle renferme deux âmes : l'une faible, presque charnelle, attachée à son séducteur, entraînée vers lui par un mouvement d'entrailles dont on ne se défend guère contre un perfide aimable dont on est enceinte ; et l'autre, âme sublime, élevée, tout esprit, toute vertu, méprisant et foulant aux pieds la première et surtout l'accusant en public et la couvrant de honte sans ménagement. L'effet de ce combat est certain. Il faut qu'il tue Eugénie ou détraque entièrement sa faible machine, théâtre de ce conflit de puissances. Eh bien, il le fera ; elle sentira les angoisses de la mort, mais l'âme sublime ne cédera pas à l'âme sensible ... (Cité dans la note 1 à la page 191, cf. *Correspondance t. I*, p. 201).

On notera en passant que Beaumarchais place lui-même Eugénie devant la mort. De plus, la scission du sujet est clairement exprimée. La sensualité opposée aux normes éthiques, conflit qui n'est guère thématized dans le *Fils naturel*, ni dans le *Père de famille* obtient le droit à la mention, ne fût-ce que pour être immédiatement condamnée. Ailleurs le père d'Eugénie conteste la valeur de la générosité, chère à un Diderot et à un Sedaine ; il la réduit à un plaisir (III,6 ; p.171s) ; la morale kantienne, qui renonce à fonder la morale sur la sensibilité, est toute proche. Et l'âme est divisée en deux parties, scission qui rappelle par plus d'une expression les paroles de Faust : « Deux âmes habitent ma poitrine ».²⁰ Sauf que, si pour Goethe la scission est à dépasser, pour la nouvelle sensibilité et la philosophie kantienne elle est indépassable et acceptée. Toutefois, Beaumarchais ne va pas jusque là. Chez lui, si le cœur reste un terme très positif, l'opposition à la raison ne devient pas un thème principal.

Les Deux Amis

Les Deux Amis de Beaumarchais, pièce représentée en 1770, se rapproche du type qui n'attribue le mal qu'à la méconnaissance. Mélac père, receveur général des fermes d'une honnêteté scrupuleuse, accepte, pour venir au secours de son ami, Aurilly, riche négociant, mais qui manque momentanément de moyens liquides, de prélever sur les recouvrements qu'il a recueillis une forte somme. Cette irrégularité est découverte et Aurilly, l'ami secouru, est choqué par la malhonnêteté qu'il suppose à son ami. Après bien des hésitations il décide pourtant, à son tour, de l'aider aux dépens de sa fille naturelle pour qui il a mis à part une somme importante, toutefois non sans lui demander son autorisation. Celle-ci accepte, bien consciente qu'elle

²⁰ Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen ;
Die eine hält, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt mit klammernden Organen ;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
zu den Gefilden hoher Ahnen (vers 1112--1117).

risque de ne plus pouvoir se marier, l'argent ne venant pas compenser sa bâtardise.

D'autre part, cette fille qu'Aurilly a finalement promise au fils de son ami, lui est demandée en mariage par le fermier général Saint-Alban. Celui-ci a accepté de fermer les yeux sur les irrégularités de Mélac père, son subordonné, mais pendant un certain temps, on pense que cette indulgence dépend de l'obtention de la main de la fille. Celle-ci, partageant ce malentendu, demande en effet d'être libérée de la parole qu'elle a donnée à Mélac fils qu'elle aime. Celui-ci, qui croit à son tour que sa bien-aimée va l'abandonner, doit bien accepter le sacrifice supposé pour sauver son père. Mais la jeune fille met le nouveau prétendant devant le dilemme de l'épouser malgré elle (Biehl a traité le même conflit, cf. p. 206) et celui-ci renonce généreusement à contraindre au mariage celle qui ne l'aime pas. Ce renoncement généreux se voit pourtant mis en péril par un quiproquo qui oppose les deux hommes amoureux. La pièce contient d'autres quiproquos : par exemple, Mélac fils, voudra-t-il d'une fille naturelle – supposée jusque là la nièce de son père ? La fille naturelle vient à en douter, mais évidemment Beaumarchais, qui est 'philosophe', ne saurait accepter ce préjugé bien enraciné dans l'esprit du temps, en France comme en Italie, cela contrairement à Goldoni (cf. p. 135). Comme dans d'autres drames bourgeois, des actes généreux en cascade sont provoqués par des méconnaissances (cf. p. 143). Beaumarchais a donc bien essayé, lui aussi, d'opérer l'exclusion du mal, en le remplaçant par la méconnaissance-reconnaissance.

Un autre enjeu important se trouve comme dans *Le Fils naturel*, et surtout sa version tragique (cf. p. 85) dans la menace de voir s'interrompre la communication. Mélac, qui ne saurait avouer à Aurilly qu'il a commis des irrégularités pour le sauver, essaie de se tirer d'affaire en disant :

Il est des moments où, forcé de se taire, il (un honnête homme – on aura remarqué le glissement de la signification du mot) doit se contenter du témoignage de son cœur (III,4).

La pièce contient d'ailleurs quelques autres traits à noter. Le rôle du marchand est valorisé encore plus que chez Diderot et Sedaine. Toutefois, Aurilly vient d'obtenir ses lettres de noblesse et porte une épée qu'il fait bien voir aux spectateurs en la déposant sur une chaise (I,10, commentaires à l'anoblissement I,9). Ce marchand très riche emprunte donc la voie royale – et traditionnelle – de l'ascension sociale : enrichissement suivi d'anoblissement.

Il est vrai également que les soucis du marchand sont mis en évidence. L'action a lieu durant une crise économique ; le riche marchand lyonnais voit la ruine menacer, parce que son correspondant parisien est mort et qu'il faut du temps pour libérer les sommes dues. Son rôle supposé bénéfique pour la société (il donne du travail à une multitude) est souligné (II,10).

L'opposition entre les classes supérieures et la bonne bourgeoisie, ou dans *Eugénie* grande noblesse et noblesse modeste, opposition à laquelle Diderot

et Sedaine avaient mis la sourdine (cf. p. 74), est moyennement réactivée, maintenant indiscutablement en faveur des couches moyennes. On se reportera aux diatribes contre la haute noblesse proférées par le père d'Eugénie (cf. p. ex. II,2). Chez un Mercier, ces couches moyennes comprendront le menu peuple et l'on sait que Beaumarchais ira plus loin dans sa trilogie.

Mais il est important de noter que les moyens de gagner de l'argent ne sont pas mis en scène ni commentés : dans les discours des fermiers et du marchand, il s'agit surtout d'honnêteté, d'une éthique professionnelle très exigeante, érigée en morale absolue : ainsi Aurilly, menacé de ruine, mais avant de le savoir, est sans pitié pour le commerçant en difficulté, même dans les cas où il n'y a aucune faute à reprocher au malheureux, tout au plus coupable d'imprudence. Ce qui est mis en évidence, c'est l'Homme, le citoyen, et non pas le particulier.

On trouve pourtant, mais sans que le texte y insiste, des endroits qui rattachent l'honneur au succès professionnel ; ce qui motive le sacrifice de Mélac, c'est que

Quoiqu'on puisse alléguer, après un défaut de paiement, le coup fatal au crédit est porté ; c'est un mal sans remède, et pour Aurilly c'est la mort (IV,7).

Mais n'oublions pas que ce réalisme sera mis en scène par Goldoni de façon autrement retentissante (cf. p. 140).

Quant à une éventuelle opposition noblesse – bourgeoisie, elle se limite à censurer l'orgueil des nouveaux anoblis (I,9) : dans la salle de spectacle, pendant plus d'un siècle, bourgeois et anciens nobles avaient également goûté ces condamnations si souvent proclamées sur la scène.

On trouve également un commencement d'opposition entre le cœur et la raison, qui aboutira chez Mercier presque à la scission des deux ; voici l'argument décisif qui décide Mélac père à venir en aide à Aurilly, son ami :

... où la raison est insuffisante, le
sentiment doit triompher (II,5)

Aurilly avait déjà dit à
Mélac :

... quand tu ne peux convaincre mon esprit, tu attaques mon cœur (I,9)

Et pour les inférieurs l'esprit ne vaut pas le cœur :

... aux gens de cet état (de domestique), moins d'esprit, moins de corruption (I,9).

En guise de conclusion, le survol des deux drames permet de constater que Beaumarchais reste pour l'essentiel dans le cadre du premier drame bourgeois. Pourtant il apporte des modifications notables au genre tel qu'il avait été réalisé par Diderot et Sedaine : l'opposition entre les classes se renforce, le sentiment, toujours valorisé, se scinde en plaisir et vertu, sans toutefois aller jusqu'à la vertu abstraite kantienne, l'esprit commence à s'opposer au cœur. Par contre, la mise en scène du 'méchant', évitée dans *Le Fils naturel*, n'est pas réalisée : dans *Les Deux Amis*, elle n'existe que sur le mode du quiproquo et dans *Eugénie*, le méchant potentiel se convertit, *in extremis*, il est

vrai, de façon à laisser ouverte à l'imagination, sa réalisation potentielle. Ce ne sera qu'avec la théorie de Mercier, et, en pratique, dans le mélodrame, que le méchant fera son entrée en scène.

Pour sortir du drame bourgeois : Louis Sébastien Mercier

Louis Sébastien Mercier va plus loin. C'est un moderne convaincu : il croit au progrès en littérature, et chose plus remarquable, il formule, avant Condorcet, la croyance dans le progrès de l'esprit humain :

d'Homère à Montesquieu il y a une distance qui annonce une perfection sensible de l'esprit humain (1970, p. 221).

Au fond, il croit, sans utiliser l'expression, à la régénération de l'homme, terme mis à la mode sous la Révolution (cf. Furet 1988, sous 'régénération'), et l'art remplira une fonction importante dans cette lente transformation de l'homme et de la société. C'est un républicain et anticlérical, et si, dans son *Tableau de Paris*, il a décrit la misère du peuple, son utopie se trouve dans *L'An 2240, rêve s'il en fut jamais*. Il regarde d'ailleurs son propre temps, plein de chefs-d'œuvre de l'esprit humain comme la période la plus brillante des lettres françaises (p. 309).

Mercier est communément présenté comme le continuateur des théories et de la pratique du drame bourgeois, mais il dépasse celui-ci à bien des points de vue. C'est Solveig Ulriksen qui a attiré l'attention sur ce point important, alors que Gaiffe, tout en se rendant bien compte de la qualité des théories de Mercier, le place dans la droite ligne du développement du drame bourgeois, restant ainsi fidèle à la définition, du moins discutable, qu'il en a donnée (cf. p. 98).

Ainsi, Ulriksen a pu constater que Mercier préconise un théâtre presque révolutionnaire, un théâtre populaire (et j'ajouterai qu'il ne semble même pas en écarter la populace – qui pour un Rousseau était dangereuse – témoin la citation suivante) :

Ces jours mêmes, où l'on donne entrée à la plus vile populace, laquelle est fort au dessous de ce que j'appelle le peuple, n'ai-je pas vu plusieurs fois cette dernière classe d'hommes, qu'on croiroit livrés à une insensibilité stupide, saisir les plus beaux endroits d'une pièce avec la même chaleur & la même intelligence que l'assemblée la plus brillante. Personne ne lui indiquoit ces morceaux & ne lui donnoit le signal pour applaudir (p. 202).

Sur ce point, Mercier va plus loin qu'un Goldoni, lui aussi favorable au menu peuple (cf. p. 185). Mercier veut faire du peuple un sujet politique, ce qui ne serait probablement pas venu à l'esprit du Vénitien. Citons entre parenthèses que Mercier, à l'instar de Rousseau, reste méfiant envers les femmes. Il approuve l'*Horace* de Corneille qui assigne une place modeste au beau sexe : les femmes doivent rester au foyer et ne pas se mêler des affaires publiques. Mercier proscriit l'amour comme le mobile unique au théâtre (p. 245), mais ce rejet n'est probablement pas dû à une réticence devant la sensualité, émotion qu'il accepte sous forme modérée. Aucune trace d'une morale bigote :

Il n'est pas bon de vouloir trop appuyer sur le frein des passions, & d'obliger l'homme à entrer en guerre avec lui-même (p. 195).

L'antiféminisme de Mercier, s'il existe, a probablement plutôt partie liée avec sa méfiance pour le milieu brillant mais restreint des grands salons aristocratiques, tenus par des femmes. Pour lui l'amour s'oppose comme sentiment privé aux affaires publiques et Mercier rêve d'un théâtre vraiment *politique* :

Quelle sera donc la tragédie véritable ? Ce sera celle qui sera entendue & saisie par tous les ordres de citoyens, qui aura un rapport intime avec les affaires politiques, qui tenant lieu de la tribune aux harangues éclairera le peuple sur ses vrais intérêts, exaltera dans son cœur un patriotisme éclairé, lui fait chérir la patrie dont il sentira tous les avantages (p.39s).

C'est d'ailleurs pourquoi il préfère nettement Corneille à Racine. Ayant emboîté le pas à la critique de la tragédie que font Diderot et Beaumarchais, ayant insisté sur son manque d'actualité, il revient à Corneille, chez qui il distingue une vraie passion politique (que Mercier voudrait républicaine). Pour Mercier, Corneille a pourtant eu le malheur de naître dans un siècle où une société politique n'existait guère :

D'ailleurs le peuple n'existait pas encore pour les écrivains...(p. 99),

et ailleurs il note :

si Corneille fut (sic) né à Londres depuis Cromwell, son génie auroit eu une explosion bien différente (p. 26).

En guise de suggestion d'une tragédie de portée actuelle, il propose le sujet de *Guillaume Tell* (p. 40), traité déjà par Lemierre (1766) et promis à un statut presque mythique après le succès de Schiller (1804) qui développe une éthique nationale et civique. Il est également intéressant de noter que son théâtre politique n'aurait pas exclu la farce, s'adressant directement au grand public :

On a représenté à Londres, en 1709, un ballet où figuroient le Pouvoir Monarchique, & l'Etat Républicain. Le monarque, un gros sceptre de bois à la main, après un entrechat ridiculement grave & un peu lourd, donnoit un grand coup de pied dans le cul à son premier ministre, qui le rendoit à un second, & celui-ci à un troisième, & le dernier frappoit à l'imitation du monarque une espece de personnage muet, qui souffroit tout en silence, sans se venger sur personne. Il n'est pas besoin de dire que ce muet personnage représentoit le peuple. Le gouvernement républicain étoit figuré par une contredanse en rond, vive & légère, où chacun se tenant par la main & changeant tout-à tour de place, ripostoit à son camarade, ainsi que chacun des danseurs obéissoit gaiement à sa libre fantaisie (p. 39s).

Le poète doit travailler pour le peuple. Le caractère des spectacles dont rêve Mercier ressort de sa mention des Mystères de la Passion du Moyen Âge : il évoque l'effet que, selon lui, avaient eu de telles représentations : provocation à la persécution des Juifs, invitation à « la folie des croisades » (p. 202), donc

la mobilisation d'un esprit collectif. Mercier rêve d'un théâtre moderne qui aurait des effets semblables sur les masses, mais au service des bonnes causes.

Mercier ne voit encore aucune opposition entre peuple (populace) et bourgeoisie. Il vante celle-ci en tant que classe, et cela aux dépens de la noblesse :

... Molière a tourné l'honnêteté pure & simple en ridicule dans le personnage de Mad.^e Jourdain ; il a voulu humilier la bourgeoisie, l'ordre sans contredit le plus respectable de l'Etat, ou pour mieux dire l'ordre qui fait l'Etat (88s).

De notre point de vue, cela constitue un pas important ; la qualité de bourgeois tend à prendre une acception sociale et professionnelle – et non pas domestique, acception qui prévalait dans le premier drame bourgeois.

Mercier ne préconise pas le réalisme de ses prédécesseurs : il préfère laisser la liberté au spectateur de créer ses impressions lui-même :

Il faut éviter de même cette imitation absolue, qui enlèverait à l'art ses ressources & sa couleur magique. D'ailleurs les moyens d'illusion étant variés à l'infini, n'est-ce pas en détruire la source que d'offrir l'objet, au lieu de le laisser entrevoir à l'imagination ? Celle-ci aime à créer ses jouissances (141s).

L'art consistera donc en suggestion, bien plus qu'en trompe-l'œil. Contrairement à la réalité brute, l'art laisse le spectateur libre. Au lieu d'être une reproduction de la réalité fonctionnant comme un leurre pour faire passer un message, le réalisme sera défini par une contestation de celle-ci, une mise en question des bases des institutions sociales. C'est ce qu'on voit dans la liste des sujets que Mercier propose pour le nouveau drame. Certes, on trouve : « un tisserand ! un ouvrier ! un journalier ! » (p. 137), c'est-à-dire le bas peuple, mais on aura remarqué les points d'exclamations. Les relations (de familles) et les conditions (les professions) n'ont pas l'air d'intéresser autrement Mercier.

Ses sujets de prédilections sont le plus souvent conflictuels et la plupart d'entre eux peuvent se ramener au vice dévoilé : l'homme voluptueux et frivole, le prodigue, qui notons-le « n'a pas imaginé un acte de bienfaisance », la prodigalité se déplace vers l'égoïsme qui fait partie intégrante de la plupart des vices que nous allons citer : l'intrigant « chez lequel on ne fait rien sans argent », l'athée, qui blasphème par air, qui n'a pas même la conviction de sa folie (Mercier croit en l'Être Suprême), l'héritier d'un nom illustre, qui parce qu'il est pauvre, engage son fils à la fille d'un exacteur (mésalliance, mais contrairement aux pièces du début du siècle, elle se fait avec quelqu'un de moralement méprisable), l'homme qui par folie épouse une prostituée « et souille ainsi la vertu irréprochable de ses ancêtres » (comment Mercier aurait-il reçu l'histoire de Madame de la Pommeraye (dans *Jacques le Fataliste*), où un homme assume et défend le mariage qu'il a contracté, à son insu, il est vrai, avec une prostituée), les femmes « qui sous le manteau d'une pudeur simulée font le métier de courtisanes », « le magistrat impur, qui trafique d'un procès pour les caresses d'une femme », les accapareurs qui provoquent la famine pour faire augmenter le prix du blé (problème brûlant durant la

Révolution de 1789), les administrateurs des biens des pauvres qui coupent « en deux le linceul qui couvre à peine ce moribond » (p. 113--119).

A cela s'ajoutent il est vrai quelques suggestions d'images idylliques de la vertu paisible ou triomphante : le cultivateur honnête, (p. 112), un fils que l'on verrait soigner la vieillesse de son père (p. 123), un homme généreux qui espionnerait aux portes des curés pour voler au secours du pauvre honteux (p.123s), sujet traité par Biehl (cf. p. 208), et Mercier, bon connaisseur de l'étranger, voudrait que l'on peigne les différentes nations avec leurs mœurs (111s).

Un autre groupe pourrait s'intituler 'la vertu persécutée' :

le portrait du Stoïcien que tous les revers viendroient battre & ne pourroient ébranler, seroit un personnage digne de l'attention publique, surtout si on l'offroit au lit de mort, quittant la vie avec cette sage indifférence qui convient à l'homme qui s'est élevé au dessus de notre faible nature (p. 119).

C'est que Mercier a réinterprété un autre élément de la comédie larmoyante : le triomphe de la vertu (cf. p. 43). La fin heureuse ne s'impose plus de façon obligatoire :

Il reste d'autres préjugés à combattre (en plus de celui qui veut que l'amour devait être le mobile unique d'une pièce). Telle est cette prétendue règle générale, qui veut que, dans chaque pièce le vice soit puni & la vertu triomphante. ... Il est sûr que le contraire arrive dans le monde. ... Et pourquoi essayer ces larmes qui coulent. Tous les jours l'honnête homme est malheureux, & le méchant voit les injustes projets couronnés. S'il faut faire une impression profonde sur le cœur humain, s'il faut déchirer les entrailles par la peinture des plus grands malheurs, il faut que l'imitation soit entière & fidèle. ... que ... l'indignation demeure dans l'âme, qu'elle vive contre la prospérité insolente ; *que cette blessure, que la main du poète aura faite au spectateur, ne se ferme pas, tant qu'on verra subsister une oppression réelle* (246s ; je souligne).

Mercier ne croit plus pouvoir sonder les voies de la Providence ni ne veut qu'une justice poétique problématique la remplace :

Si donc la Providence a caché, sous le voile le plus impénétrable, le but du mal moral & du mal physique, que le poète ne s'établisse pas législateur ridicule & momentané sur un espace aussi étroit que le théâtre, tandis que tout le reste de la terre démentiroit ses oracles (p. 248).

Mercier se trouve ici aux antipodes de la pratique dramatique d'un Diderot pour qui la vertu souffrante fait l'enjeu du *Fils naturel* (cf. p. 81). Mais le vice triomphant ne laisse pas de poser de graves problèmes :

Lorsqu'ils verront le crime triomphant, hésiteront-ils de se ranger sous les drapeaux où semble regner l'impunité ? Ceci ne laisse pas que d'avoir ses difficultés. Mais, sans raisonner ici, car *le raisonnement quelquefois nous égare*, je répondrai avec cette intime conviction que je ne puis définir, que si le poète est véritablement embrasé de *l'amour de l'ordre*, cet amour percera, malgré son dénouement vicieux ; qu'il offre l'innocence armée de tous ses traits divins, patiente dans l'adversité, courageuse, inébranlable, ne redoutant pas le bras injuste du tyran ... satisfaite du triomphe que lui donne la vérité, se retranchant en elle-même comme dans un fort assuré, & y trouvant sa justification, sa gloire & sa félicité ;

contente enfin, de se juger honorée & chérie de tous ceux qui la connoissent, mettant sa récompense dans leur admiration & ses autels dans leurs cœurs (p. 250s).

J'ai souligné quelques expressions : la méfiance à l'égard du raisonnement, que l'on n'aurait guère trouvée chez un philosophe de la première génération (exception faite de Rousseau), et en même temps l'amour de l'ordre, expression que l'on retrouve sous la plume d'un Diderot, et qui pourrait pointer vers l'économie et l'équilibre de l'œuvre d'art, si difficiles à saisir. En effet, dans un temps où l'art se défendait soit en invoquant le réalisme (donner à voir la réalité telle qu'elle est) soit la morale, soit encore le plaisir du public (cf. May 1963), il était extrêmement difficile de cerner la spécificité du fait esthétique. Au fond, ce n'est qu'avec la troisième critique de Kant que l'esthétique atteindra sa pleine autonomie. Le principal enjeu du passage cité est pourtant le problème du réalisme, puisque c'est au nom de celui-ci que Mercier accepte les dénouements malheureux.

Il faut maintenant nous rappeler ce que dit Mercier du bon usage de l'histoire :

L'histoire, ne convient qu'au philosophe, c'est une source d'erreurs pour tout autre homme. C'est un code nouveau de violence & de perfidie réduit en pratique & fidelement consulté par les méchants. ... L'histoire est l'égoût (sic) des forfaits du genre humain, elle exhale une odeur cadavéreuse (p. 46s).

Pourquoi refuser aux jeunes la lecture de l'histoire, si l'on admet sur la scène l'exposition du vice triomphant ? D'après la *Poétique* d'Aristote (ch. 9), l'histoire raconte ce qui est, dit le particulier, alors que la littérature s'occupe du général, « conformément à la vraisemblance ou à la nécessité ». La littérature, plus philosophique, peindra donc la vertu, même non triomphante, dans le portrait du vertueux qui souffre ; on peut lui attribuer la victoire, le laisser triompher sur un autre plan que celui de la réalité, alors que l'histoire offre le triomphe du crime sans correction : « C'est dans l'histoire que l'ambitieux va chercher l'apologie de ses injustices ... de son insensibilité (p.47)', « c'est là que l'esclave découragé trouve des motifs de consolation (p. 47s) ». On sent combien la teneur de ces citations est proche de celle qui traite du crime triomphant.

Sur ce point, on pourrait avoir l'impression que Mercier revient en arrière, vers la tragédie stoïcienne, vers l'invitation à la passivité, si fréquente depuis la Renaissance, voire même chez Corneille, le tragédien préféré de Mercier :

D'autres, connoissant ce qu'il ont à craindre, apprendront à estimer la vie & à la peser ce qu'elle vaut. Ils seront moins surpris des malheurs qui les accableront, & sauront souffrir à l'exemple des autres ... (p. 249).

Mais une citation hors contexte peut tromper. Ailleurs, Mercier appelle autant à la révolte qu'à la résignation, comme le montre la citation donnée (cf. p. 106) et bien d'autres endroits de l'essai.

Mercier a donc, d'une certaine manière, résolu le problème du réalisme tel qu'il se posait à Diderot. Pour celui-ci, du moins dans sa théorie, le réalisme

tient la fonction de dissimuler le message, et telle est sa fonction pour bien d'autres dramaturges.

Par contre, pour Mercier, 'le petit détail vrai', cher à un Diderot, et préconisé par Gellert (cf. p. 14) a perdu la fonction de masquer un message moral. Mercier, renonçant à la récompense de la vertu sait tirer la morale de la révolte.

Ce qui manque pourtant au réalisme de Mercier, c'est l'idée du héros complexe, héros qui trouve, comme ce sera le cas dans les grandes œuvres dramatiques du XIX^e siècle des Ibsen, Strindberg et Tchekhov, le mal en lui-même. Certes Mercier, qui porte un jugement ailleurs globalement négatif sur la *Poétique* d'Aristote, approuve celui-ci lorsqu'il préconise « des personnages où regne un certain mélange de vices et de vertus » (p. 267), mais il voudrait également voir admis « les caracteres purement vertueux » (p. 266), et il est difficile de concilier ces deux exigences. Mercier semble suivre son siècle dans le partage presque absolu entre le bien et le mal. Il exclut comme Diderot dans *Le Fils naturel*, le méchant de l'humanité :

L'homme qui ose être cruel, sans en recevoir l'exemple, est heureusement fort rare. Il ne faut point compter parmi les hommes les Neron, les Tibere, les Caligula & autres tigres à face humaine ...(p. 240).

Néanmoins le concept du réalisme que se fait Mercier est intéressant à plusieurs égards : abandon de la preuve narrative (de la vertu par le succès), distinction entre œuvre d'art et spectateur (l'activité du spectateur), réalisme critique.

Car il est vrai, comme le note avec justesse Ulriksen, que le réalisme devient critique, contestataire. Plus que le réalisme, l'attitude de Mercier me semble pourtant annoncer le romantisme : un héros positif ou se prêtant à l'identification y peut contrebalancer les injustices de la société.

La même attitude (pré ?)romantique se retrouve dans le dernier chapitre au titre si moderne : 'A un jeune poète'. Le poète y est invité à se fier à son génie ; Mercier utilise d'ailleurs le mot encore relativement rare d'inspiration (p. 321) ; la qualité de l'œuvre se mesure à la chaleur de l'imagination et loin de se fier aux conseils d'amis et de critiques, le poète n'est responsable que devant les spectateurs : leur verdict est sur le moment sans appel : « Le *Misanthrope* fut mauvais le jour qu'il tomba » (p. 343). Ce dernier trait distingue à son tour Mercier des romantiques : l'entente entre écrivain et public n'est pas encore rompue, le peuple ne s'est pas encore scindé en masse stupide et bon peuple mythique. Par contre son opposition entre sentiment et esprit et la préférence donnée au premier terme se place du moins en plein préromantisme.

Les pièces de Mercier restent loin derrière ses théories : la moralisation directe y est pesante, du moins pour un lecteur moderne, les intrigues sont aussi invraisemblables que celles d'un Diderot, et un même défaut les caractérise : l'abus des reconnaissances 'sociales' et 'négatives' (cf. p. 19). Une reconnaissance sociale positive se trouve dans *L'Indigent*, où une jeune fille

s'avère à la fin riche héritière. Alors que les reconnaissances sociales positives sont un legs de la tradition, les reconnaissances négatives escamotent, comme dans *Le Fils naturel*, les problèmes posés. Ainsi dans *L'Indigent*, le séducteur se révèle être le frère de sa victime, et cela avant qu'il ne soit trop tard (sinon la reconnaissance aurait été tragique, cf. *Œdipe*). Dans *Le Juge*, le protagoniste éponyme s'avérant le fils du seigneur qui cherche à le corrompre, la parenté constatée vient abolir le conflit.

De même, la célèbre *Brouette du vinaigrier* (1775) de Mercier n'est déjà plus, à strictement utiliser les termes, un drame bourgeois. Y apparaît l'opposition entre peuple et noblesse ; le traditionnel chasseur de dot n'y est qu'odieux. La pièce n'utilise que la reconnaissance morale négative : le chasseur de dot qui, à la ruine supposée de son futur beau-père, refuse de voler à son secours. Mais l'argent remplit une fonction proche de la reconnaissance positive : le vinaigrier révélant la fortune qu'il a ramassée, sauve le futur beau-père de son fils et assure ainsi mariage de celui-ci.

A ma connaissance, Mercier n'a pas non plus mis en scène, du moins dans ses propres pièces, la vertu opprimée non récompensée par un bonheur final. Cela vaut d'ailleurs également pour son adaptation du *Marchand de Londres* ; dans *Jenneval ou le Barnevelt français*, le neveu, contrairement à celui de Lillo, se repent et recule devant le meurtre de son oncle, sauvant finalement la vie à celui-ci.

Par contre, dans ses propositions théoriques, Mercier a dépassé le cadre du premier drame bourgeois (tout est évidemment une question de définitions) : il ouvre le drame à toutes les conditions, il vise tous les spectateurs (même la populace), il abandonne la preuve narrative par le succès et, partant, il offre une meilleure justification au réalisme. Il propose de mettre en scène le 'méchant', et ce faisant il ouvre la voie au mélodrame. Ses théories contiennent, de plus, des suggestions intéressantes : l'art gardé contre l'immoralisme par amour de l'ordre.

Conclusion

Nous avons pu constater quelques traits marquants dont je récapitule les plus importants : élargissement de la base sociale du drame bourgeois, tendances vers un théâtre politique qui opposera des groupes sociaux ou des classes (au lieu de se limiter à la critique des abus, comme c'était le cas jusqu'à la tragédie), séparation du bien et du mal qui porte une tendance du siècle presque à son point final, opposition entre le cœur et la tête, le sentiment et la raison, et, finalement, renoncement à la preuve narrative par le succès des bons et l'échec des méchants, ce qui constituera un élément de l'opposition de l'individu à une foule, une société qui ne le comprendra pas, trait que réalisera pleinement un certain romantisme.

Sera implicitement mis en question le grand espoir du siècle fondé sur la communication, sur la force invincible de la lumière, des lumières. L'apparition du méchant contestera également l'idée peu à peu reçue de la bonté de l'Homme, de façon implicite, il est vrai ; car un Mercier

ne semble pas se rendre compte de la contradiction, excluant, comme nous l'avons vu, et cela sans se poser de problèmes, les méchants du nombre des humains. La constatation que le 'mal', quelle qu'en soit la nature, est inhérent à l'Homme (tout autant que le 'bien') sera un des grands retours qu'opéreront le roman, puis le drame bourgeois du XIX^e siècle.

GOLDONI ET LE THÉÂTRE BOURGEOIS

Le théâtre de Goldoni a été soumis à des jugements assez divergents : débattu par les contemporains, plutôt rejeté par les romantiques, rendu réaliste par le réalisme, déclaré non poétique par l'idéalisme de Croce et redécouvert après la dernière guerre comme une représentation critique des valeurs bourgeoises, éventuellement avec une prédilection pour le proto-prolétariat. Et à l'heure actuelle où bien des Grands Récits, le marxisme, mais également la croyance générale au progrès du genre humain sont mis en question ou même morts, ce théâtre a gardé tout son charme (cf. pour la réception du théâtre de Goldoni entre autres Petronio 1958 et Fido 1977, p. 212--239). Or quel est ce charme ? Je n'aurai pas la présomption de répondre pour les autres, mais je peux dire que devant cet univers grouillant de personnages et d'actions étranges, je sens la fascination d'un autre monde, un monde avec d'autres règles, d'autres valeurs que les nôtres. Bien que la critique récente se soit plutôt tournée vers des recherches 'sectorielles' (cf. Baratto : 'Goldoni vent'anni dopo' in 1985, p. 237--260, et Fido 1977, p. 197--239 ; 1984, p. 5--9), il ne me semble pas inutile d'essayer de comprendre un peu les règles qui régissent cet univers, et ce pour les opposer à l'illuminisme qui a si fortement marqué la période de Goldoni et auquel il est loin d'être étranger, quoiqu'il y occupe une place toute particulière.

La plupart des chercheurs établissent – ou présupposent – qu'il existe entre Goldoni et la bourgeoisie des rapports étroits. Je n'ai pas l'intention de mettre en doute ces rapports, évidents à mes yeux aussi. Le fait que Goldoni ait rédigé également d'autres textes pour le théâtre, libretti, drames musicaux, ne changent rien à cette évidence, et son 'théâtre de société', écrit et représenté devant un public noble, est facilement isolable et peut être écarté, si on le désire. C'est ce qu'a fait J. Joly (cf. 'Mon théâtre de société' in 1978, p. 57--98) : Il s'agit de : *L'avaro*, *Il cavaliere di spirito*, *L'apatista*, *La donna bizzarra*, pièces représentées de 1756 à 1758, *L'Osteria della Posta* de 1762 et *La burla retrocessa nel contraccambio* de 1764, toutes composées pour le marquis Albergati. A cette liste, on pourrait ajouter quelques autres pièces écrites pour des théâtres non-vénitiens.

On a voulu également établir des rapports étroits entre Goldoni et le 'drame bourgeois' ou 'la comédie larmoyante', 'le drame sentimental' (je rappelle que j'utilise 'drame bourgeois' dans une acception restreinte aux drames de Diderot et à ceux inspirés par son esprit et ses théories, alors que les deux autres termes recouvrent un champ plus vaste : pièces de théâtre qui se trouvent dans la mouvance des nouvelles tendances moralisatrices et sentimentales). Sur ce second point, je n'ai pas non plus l'intention de

prendre le contre-pied des opinions régnantes. Toutefois, les chercheurs sont ici plus nuancés et l'on trouve à bien des endroits des remarques précieuses que je mettrai à profit, même sans citations si ma mémoire ne retrouve plus la source ou quand parfois – par cryptomnésie – je m'attribuerai les idées des autres. En effet, mon intérêt pour Goldoni est né peu à peu. J'ai lu ou vu par hasard quelques comédies, puis quelques ouvrages et quelques articles sur leur auteur, et ce seulement assez tard que je me suis proposé d'écrire le présent ouvrage.

Toutefois je pense que la différence entre Goldoni et le théâtre français est radicale, aussi bien quant aux sujets traités qu'en ce qui concerne l'image de l'homme, et cette différence a même de fortes conséquences pour la technique dramatique. On pourrait poser une question toute crue : que devient la bourgeoisie au théâtre ? En France, je pense que si l'on admet, comme j'ai essayé de le montrer, que le 'drame bourgeois' n'est pas l'expression de la bourgeoisie en tant que telle, on devra également admettre que son expression sur les tréteaux est anémique, que le plus souvent, elle est vue en extériorité, par les yeux des autres.

Un des grands intérêts du théâtre de Goldoni est qu'il offre l'expression d'une certaine conscience bourgeoise et petite bourgeoise : des bourgeois deviennent des sujets sympathiques, c'est par leurs yeux que les spectateurs sont invités à évaluer les actions et attitudes représentées. Si l'on veut chercher des parallèles à une telle conscience, il faut probablement les chercher dans les cultures 'marginales' européennes, en Allemagne, au Danemark, où des circonstances particulières ont créé des théâtres où étaient représentés sous un éclairage favorable bourgeois et fonctionnaires. Mais nulle part, sauf erreur de ma part, une conscience bourgeoise n'a été formulée avec tant de clarté que dans l'œuvre de Goldoni.

Cette conscience bourgeoise nous réservera quelques surprises, surtout si l'on accepte de la confronter avec 'la conscience de la bourgeoisie montante' qui est peut-être celle-là moins bourgeoise qu'on ne le pense. Ou bien sera-t-il pertinent de commencer à parler de plusieurs consciences de bourgeoisies différentes, possédant peut-être quelques traits communs ?

Je me référerai principalement au théâtre de Goldoni, depuis les premières pièces écrites jusqu'à la fin de la période vénitienne (1762). Toutes les pièces ne seront pas mentionnées et, d'autre part, je ne me priverai pas de faire référence à quelques pièces de la période parisienne, si cela peut apporter de nouvelles perspectives à l'œuvre vénitienne. En appendice, je ferai quelques remarques sur les œuvres exotiques (la *Trilogia di Ircana* et d'autres). On trouvera en appendice un tableau qui enregistre les comédies de Goldoni (cf. p. 219 ss.). Sauf mention contraire, les références sont fait à l'édition des œuvres complètes de G. Ortolani (cf. bibliographie).

Il peut être difficile de distinguer théoriquement entre, d'une part, les idées exprimées par l'auteur et, d'autre part, une vision du monde, telle qu'elle résulte de l'ensemble de l'œuvre. Généralement c'est ce dernier aspect qui intéresse la critique littéraire. Pratiquement il en va autrement. Les

porte-parole sont assez faciles à identifier : par définition ils doivent attirer l'attention. Une certaine contradiction pourrait évidemment se déclarer entre les opinions exprimées par ces porte-parole et les valeurs qu'établit l'argumentation narrative. Pourtant, dans la plupart de ses pièces, Goldoni tient fermement les rênes de l'action, changeant, si besoin en est, le dénouement offert par la source qu'il a utilisée (cf. p. 160). Les conflits de valeurs sont explicitement posés et les présupposés sont souvent clairs pour qui ne refuse pas de les voir. Réduit aux porte-parole et aux dénouements, le théâtre de Goldoni représenterait tout au plus une curiosité, comme il en est pour le théâtre d'un Giraldi. Mais évidemment il y a plus : les scènes particulières, avec parfois leurs petits conflits, ne sont pas complètement déterminées par la macro-intrigue ; les scènes de la vie quotidienne apportent de l'originalité dans un siècle où le théâtre est menacé par l'abstraction et, je tâcherai de le montrer, la bonne foi avec laquelle Goldoni exprime ses idées et ses valeurs nous donne accès à un monde assez différent du nôtre et son regard placide accepte de voir ce que d'autres auteurs passent sous silence ou peut-être ne notent même pas. On n'a d'ailleurs qu'à se référer aux multiples interprétations du théâtre de Goldoni pour s'apercevoir de sa richesse : sans une certaine ouverture des textes, tant d'interprétations (et de mises en scène) différentes n'auraient guère été possibles.

Dans ce qui suit, je ne ferai pas le partage systématique des idées exprimées par les raisonneurs et des valeurs réalisées par la logique narrative mise en œuvre par la totalité de la pièce. Je me contenterai d'évoquer certains points cruciaux pour la compréhension de la place que Goldoni occupe dans le théâtre de son siècle.

IDÉES

Comme la majeure partie du théâtre du siècle, Goldoni veut instruire et plaire. Bien sûr, pour instruire il faut plaire d'abord (vol. I p. 764), mais l'intention moralisatrice est évidente. Toutefois, nous le verrons en détail par la suite, Goldoni semble représenter des vues très modérées, parfois même nettement conservatrices, comme dans sa conception de l'éducation et de la famille, et ces vues sont souvent en retard sur les idées communément acceptés par les Lumières.

Commençons par une observation qui saute aux yeux du comparatiste. L'amour et les règles du mariage sont extrêmement importants dans la presque totalité du théâtre européen. En ce qui concerne les règles du mariage, on peut constater que le théâtre de Goldoni est très conservateur. Stone (1977) a distingué quatre phases dans l'idée du bon mariage pendant les derniers mille ans en Occident : 1) les parents décident sans beaucoup consulter leurs enfants ; 2) les parents décident, mais les enfants ont un droit de veto, 3) les enfants choisissent, mais les parents ont un droit de veto, 4) les enfants décident, sans guère consulter leurs parents. Si l'on projette le modèle de Stone (1977) sur le théâtre de Goldoni, il en résulte un Goldoni très traditionaliste : en chargeant un peu, on pourrait le placer entre la phase 1

et la phase 2 de Stone. Sørensen (1984), citant Stone, a examiné le théâtre allemand des Lumières sous l'optique de l'évolution du rôle de l'autorité paternelle. L'évolution de l'autorité paternelle, du pôle autoritaire vers le pôle sensible, et parallèlement, le développement de l'intimité entre père et enfants, auraient en partie remplacé le respect et la crainte. Or, cette tendance importante ne trouverait dans le théâtre de Goldoni qu'un pâle reflet. Sur ce point, il n'aurait guère été influencé par l'évolution idéologique de son siècle.

Reste à savoir dans quelle mesure cette évolution est due aux Lumières, et en quoi elle consiste. Le développement de l'intimité familiale à l'échelle européenne semble un fait acquis. Sørensen pense pouvoir la relier aux Lumières. Rappelons avec Kruuse (1934) que l'image de Dieu se transforme également dans le même sens ; on insiste moins sur le Dieu de la crainte que sur le Dieu de l'amour. On obtient ainsi le parallèle, bien connu d'ailleurs, entre Dieu, monarque et père. Mais si l'on compare l'image paternelle d'un Lessing avec celle d'un Diderot ou d'un Sedaine, quelques différences sautent aux yeux. L'autorité paternelle est bien plus forte chez Lessing que chez les deux dramaturges français. Qui plus est, dans le sondage du théâtre de la première moitié du siècle, se trouvent quelques images de pères amis de leurs enfants, de pères sans trop d'autorité, mais sans le ridicule qui couvre, on le verra, les pères goldoniens faibles. Il se pourrait donc bien qu'il faille suppléer à l'image d'une évolution générale celle des différences géographiques locales. Un retard éventuel vénitien pourrait être dû à une hétérogénéité d'un autre ordre. Je vais revenir sur ce point important (cf. 169, 188).

Une certaine absence d'idées nouvelles est également à remarquer, surtout quand on aborde le théâtre de Goldoni sur l'arrière-fond de la tradition française. Le jugement définitif est pourtant rendu difficile, surtout à cause du rôle très important que jouait la censure pour les théâtres publics (cf. p. 15).

Après l'image d'un Goldoni conservateur et bon enfant, d'autres chercheurs, dernièrement Dazzi (1957), ont vu dans Goldoni un critique de la société féodale, voire un précurseur des idées démocratiques. Puis l'opposition entre les tenants d'un Goldoni conservateur et d'un Goldoni libéral s'est quelque peu estompée : en sont témoins les ouvrages indispensables de Baratto et Fido. Si Baratto attache beaucoup d'importance à l'évolution de la société vénitienne pendant les années où Goldoni travailla pour le théâtre dans sa ville natale, Fido sans nier l'incidence d'événements extérieurs sur l'œuvre, met plutôt l'accent sur l'approfondissement de la conception du monde qu'on trouve surtout dans les chefs-d'œuvre de la dernière période. Il insiste pourtant sur les liens de Goldoni avec l'illuminisme, apportant à l'appui de sa thèse beaucoup de citations de l'œuvre entière de Goldoni (1977, p. 3--47) : Goldoni résume par ses porte-parole la 'philosophie' des marchands, louant la ponctualité, l'honnêteté, base du crédit du commerçant, le patriotisme, et une morale fondée sur le bon sens, la nature, ou avec

les termes de Goldoni, honnêteté, raison et expérience (cf. *Le donne curiose* I,3 ; Fido 1977, p. 8 ss.) ; il loue les nobles qui se consacrent au commerce (1977, p. 17), et Fido peut résumer cette attitude par le terme 'un illuminisme modéré' (1977, p. 17). Je serais personnellement enclin à parler de conservatisme modéré, mais s'agit-il de la bouteille à moitié vide ou à moitié pleine ? Ou faudra-t-il plutôt modifier la question, changer d'axe sémantique et parler de société traditionnelle vs société dynamique, de société institutionnalisée (dans le sens de Berger et Luckmann 1966) vs société ouverte ? Renvoyons cette question sur la force des conventions sociales à plus tard, et revenons aux résultats de Fido : il constate également le retour proposé par Goldoni aux salubres coutumes du passé (1977, p. 17). Or, ce trait ne fait pas *eo ipso* de Goldoni un conservateur ; tout d'abord l'appel à un passé idéalisé, à un âge d'or est assez fréquent dans les discours progressistes. On peut reculer pour mieux sauter. Ce rappel n'est pas non plus absent de l'attitude du comédiographe danois Holberg, dont l'image a également oscillé, dans les interprétations, entre radicalisme et conservatisme (cf. p. 201). Il reste en tout cas que la structure familiale décrite par Goldoni est assez particulière et que l'idéologie bourgeoise qu'il exprime se signale par certaines absences comparée à la comédie larmoyante française, voire au drame bourgeois ; j'y reviendrai.

Lorsque Fido veut trouver chez Goldoni l'application des idées des Lumières les plus avancées aux données concrètes de la société vénitienne,²¹ j'hésite pourtant quelque peu à le suivre. Disons tout d'abord qu'une réalité du théâtre goldonien est saisie dans la remarque de Fido : la relative absence des discours idéologiques progressistes abstraits. Et les citations qu'apporte Fido sont relativement modérées, n'abordant p. ex. aucunement une nature humaine universelle. Nous verrons par la suite l'absence d'autres thèmes et attitudes caractéristiques pour le théâtre français ou allemand contemporains de Goldoni. Il est vrai que Fido peut citer des passages sur l'égalité naturelle des hommes, mais de telles assertions, sans réserve aucune, se trouvent surtout dans les libretti et drames musicaux. Dans le théâtre, ces affirmations sont par contre assorties de réserves, comme d'ailleurs celles que donne Fido lui-même. Quoi qu'il en soit, dans le théâtre vénitien de Goldoni, y compris dans son 'théâtre de société', écrit pour être représenté dans des cercles aristocratique (cf. p. 186), la mention des thèmes généraux de l'illuminisme est plutôt limitée. Fido peut citer une réplique de madame Jevre tirée de *Il filosofo inglese* (III,3, cf. p. 1977, p. 22), promettant un jour l'égalité de tous et, rappelons-le, dans les pièces dont la scène se passe à l'étranger : Hollande, Angleterre (1977, p. 25), Goldoni évoque des mœurs plus libres. Quand, par contre, Fido insiste sur l'importance de la famille (1977, p. 25 ss), je ne peux que le suivre, mais, nous le verrons, les relations familiales chez Goldoni sont

²¹ ...un procedimento caratteristico, costante, del Goldoni osservatore e interprete teatrale della realtà : la riduzione dei principi illuministici più avanzati, che egli condivide in astratto, come temi di una cultura europea, ai dati concreti della società veneziana (1977, p. 18).

très particulières. Point plus important, Fido discerne dans les pièces de la période du travail pour le théâtre de Sant-Angelo 1748--53, une limite à la pénétration des idées philosophiques en vogue au-delà des Alpes et un certain particularisme (1977, p. 28 s.). On ne peut également que suivre Fido quand il signale l'attention que Goldoni porte à l'évolution économique et sociale de la société, au retour à la campagne des commerçants vénitiens, à l'abandon du commerce, (mais les bourgeois français, quoique probablement pour d'autres motifs, rêvaient également de la propriété, moyen de vivre noblement), ainsi qu'à un certain reflux des positions bourgeoises, et il est possible que ce reflux soit causé par une crise. Il est également juste que Goldoni ne s'indigne pas contre l'oisiveté des nobles en villégiature, mais n'est-ce pas plutôt parce que bon nombre de ses comédies sont écrites pour un public noble, comme l'a bien mis en évidence Joly ? Je peux également suivre Fido pour ce qu'il dit des comédies de la dernière période vénitienne, qui s'arrêtent au bord du drame, qui critiquent les mœurs bourgeoises, auparavant louées, qui montrent la perplexité de l'auteur et qui mettent la sourdine au porte-parole moralisateurs et, ajoutons-le, à la prédication des principes de la morale commerçante à l'ancienne (1977, p. 38 ss., modification légère dans 1984). Je me suis quelque peu étendu sur les résultats de Fido parce qu'ils constituent, malgré quelques réserves, un acquis auquel on pourra apporter quelques nuances, quelques nouveaux éléments et que parfois on pourra interpréter de manière différente.

Le théâtre français admettait malgré la censure, un certain débat d'idées. On peut s'en assurer rien qu'à parcourir p. ex. l'anthologie de Jacques Truchet. Mais pour revenir à Venise, il semble pertinent de comparer Goldoni à son rival, l'abbé Chiari, qui, pendant quelques années, emporta la faveur du public. Pourrait-on trouver chez lui plus d'idées illuministes que chez Goldoni ?

Débat d'idées ? Goldoni et Chiari

D'emblée on s'aperçoit que par certains côtés Goldoni reste en retrait par rapport aux positions idéologiques de l'abbé Chiari, son illustre rival. Goldoni prit même ses distances à l'égard des esprits gallomanes qui étaient nombreux à Venise. Dans la dédicace à Francesco de' Medici de *Le femmine puntigliose* il prend à parti ceux qui affichent la lecture de livres français ne respectant ni le dogme, ni les traditions, ni même l'Écriture Sacrée.²²

D'après Ortolani (vol. II, p. 1336), nous savons peu sur le destinataire de cette longue dédicace, mais de toute façon un autre destinataire bien plus important fut le public de l'édition Paperini, dans laquelle elle figure ; elle fut publiée, en 1753, c'est-à-dire pendant la violente rivalité avec l'abbé Chiari,

²² Pare a' di nostri che Uomo non sia di lettere colui che di certi oltramontani libri non sa far pompa ; colui che non sa porre in ridicolo il Dogma, le Tradizioni, e fino le sacre Carte medesime, spargendo massime false, anche contro il proprio suo cuore ; detestate internamente nell'animo, ma lanciate con imprudenza, o per acquistare la grazia di un personaggio, o per far ridere la brigata. (vol. II, p. 1111).

qui est peut-être visé comme l'admirateur de livres importés d'au-delà des Alpes. Quoi qu'il en soit, Goldoni ne semble pas désirer s'inscrire parmi les 'philosophes', et la morale de la pièce insiste également sur la séparation nécessaire entre bourgeoisie et noblesse.

Il existe quelques études intéressantes sur l'abbé, notamment les actes du congrès 'Un rivale di Carlo Goldoni, l'abate Chiari e il teatro europeo del Settecento', réunis dans *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento* (Alberti 1986), mais il n'est pas aisé, à partir des précieuses remarques qu'elles apportent, de trancher la question posée. J'essaierai pourtant d'en profiter autant que possible, après quoi je passerai à l'examen de quelques pièces de Chiari (choix partiellement motivé, partiellement dû au hasard), qui pourra au moins suggérer une différence dans les thèmes traités par le théâtre de Goldoni et celui de Chiari. Je sais parfaitement que les quelques remarques qui vont suivre sont plus qu'insuffisantes, mais elle pourraient du moins signaler le besoin d'une comparaison que je ne puis mener à bien pour plusieurs motifs, parmi lesquels, je l'avoue, l'anticipation de l'ennui que me causerait probablement la lecture des pièces de l'abbé ; en effet, les quelques pièces que j'ai eu l'occasion de lire sont mal faites et la seule idée de devoir tout lire me décourage à l'avance.

Fido (1984) présente l'image d'un Goldoni illuministe, mais à juger de son importante étude des romans de Chiari (in Alberti 1986), cet écrivain dépasse, et de loin, les idées progressistes de Goldoni. Certes, la liberté du romancier était plus grande que celle du dramaturge (la censure des livres, le contrôle de leur impression et de leur importation, se laissait éluder assez facilement). Néanmoins la liste des thèmes abordés par Chiari est impressionnante : préjugés, superstitions, polémique antinobiliaire, abus féodaux, abus de pouvoir aux dépens de pauvres, doctrine de l'intérêt comme mobile universel, décadence des lettres, ignorance des libraires, peur de la censure, sexualité, monogamie, homosexualité, maternité, dénonciation de l'autorité masculine, prises de voile forcées.²³

Mais tournons-nous vers le théâtre de l'abbé brescien. L'introduction de Carmelo Alberti résume les résultats du colloque ; Chiari fait son miel de tout, également de la culture des Lumières (p. 16), il puise pour ses pièces dans les romans anglais et français du siècle (p. 17). A propos de *L'uomo come gli*

²³ Fido peut caractériser ainsi les romans de Chiari de la période 1753--59 : « non c'è spunto 'filosofico' di moda, nel gran dibattito allora in corso specialmente in Francia e in Inghilterra, che non si rifletta nei romanzi dell'abate bresciano : divulgazione scientifica o spiegazione di fenomeni naturali, critica dei pregiudizi, delle superstizioni, dei sogni, polemica antinobiliare legata da una parte all'individualismo e arrivismo borghese, dall'altra al rifiuto degli abusi feudali, delle spoliazioni e prepotenze a danno dei poveri ; dottrina dell'interesse come molla dell'agire umano (di cui troveremo poi la parodia nell'*Augellin bel-verde* di Carlo Gozzi ; decadenza delle lettere e sue cause (ignoranza dei librai e paura della censura) ; discussione, assai spregiudicata per quei tempi, dei costumi sessuali e degli istituti familiari, dall'omosessualità alla monogamia alla maternità ; denuncia dell'autorità maschile, degli abusi che ne seguono, come le monacazioni forzate. » Cf. 'I romanzi : Temi, ideologia, scrittura' in Alberti 1986, p. 281--301, dont je cite p. 288--90).

altri, Claudio Varese écrit que Chiari y représente tous les thèmes et motifs de la vie sociale de l'époque : défense des livres, du café, de l'indépendance de la femme et son droit aux études (p. 59). Plus tard, Varese constate la défense des salons (p. 59). De telles thèses semblent dépasser de beaucoup les positions de Goldoni. Nyerges (p. 116) insiste sur le fait que Chiari vise surtout le goût d'un public féminin. Il est vrai que Joly (p. 138) pense que Chiari est seulement en apparence le porte-parole de l'esprit nouveau des Lumières : soit, mais les apparences comptent aussi, et ce point de vue se concilie facilement avec la thèse d'Alberti : l'ouverture de notre abbé sur tout ce qui se passe dans son temps (p. 152) et le caractère hétéroclite de son théâtre accueillant les matériaux les plus disparates pour leur seule valeur de nouveauté (p. 166).

Franco Fido, partisan modéré d'un Goldoni illuministe, constate que Goldoni exprime plus abondamment ses idées illuministes dans les libretti pour opéra et les mélodrames (1977, p. 41 ss). Cela implique que Goldoni est moins illuministe dans son théâtre. Il nous faut donc rappeler que l'objet de cette étude est non pas l'individu Goldoni, mais son théâtre, et surtout son théâtre vénitien, qui fut probablement déterminé autant par les goûts du public que par les convictions idéologiques de l'auteur.

Les actes de ce colloque contiennent également une excellente étude de la dramaturgie de Chiari faite par Marchi (cf. 'Il mercato dell'immaginario' in Alberti 1985, p. 77--111). Comme je l'ai dit, je n'ai lu que quelques pièces de Chiari. Or on court toujours un risque à vouloir comparer des textes qu'on a lus avec ceux qu'on ne connaît que de seconde main. Néanmoins il me semble qu'on peut conclure de l'étude faite par Marchi des drames de Chiari que ceux-ci, du moins en ce qui concerne le débat d'idées, est plus progressiste que Goldoni. Cela n'empêche nullement que Marchi ne puisse avoir de bonnes raisons pour le qualifier de conservateur, mais il faut s'entendre sur les termes. Marchi parle de ruses et de tromperies honnêtes (d'*'astuzia'* et d'*'onesti inganni'*) ; il constate que le bon sens prévaut et il note l'usage fréquent des reconnaissances et de la conversion de l'antagoniste. Il ne m'est pas possible de dresser un tableau des comédies de Goldoni, basé sur des critères permettant une comparaison du théâtre de celui-ci avec celui de Chiari. Néanmoins on peut présumer que les reconnaissances de différents types sont beaucoup plus fréquentes que chez Goldoni. Quant aux conversions, il faudrait les étudier en détail : je suppose qu'elles vont, également chez Chiari, dans le sens de la vertu, mais en fonction de quoi se font-elles ? Quelle est la part du sentiment ? Est-ce, comme dans le drame bourgeois de Diderot, le sentiment devant la vertu souffrante qui est à l'œuvre ? Ou sont-ce, comme le plus souvent chez Goldoni, le poids des convenances qui déterminent le sentiment vertueux, ce dernier n'étant évidemment pas absent du théâtre Goldonien (cf. p. 140) ?

Sur 60 drames, Marchi en registre 12 dans lesquels la prohibition du mariage est due à l'inégalité économique ou sociale, 6 autres dans lesquels le mariage s'impose pour les mêmes raisons. Il compte 21 reconnaissances.

A partir de ces données, on entrevoit un système assez différent de celui du théâtre de Goldoni : chez Chiari, les questions idéologiques sont posées de façon plus claire que chez Goldoni, quitte à trouver des solutions irréalistes, amenées par les moyens qu'offre le dénouement. Chiari use abondamment des reconnaissances ; Goldoni les utilise beaucoup moins : nombre de ses dénouements sont plus que vraisemblables, mesurés à ce qui a dû se passer dans la société de son temps.

Il y aurait donc lieu de distinguer au moins deux formes de conservatisme : celle de Chiari, banale sur le plan artistique, et celle qui caractérise, sur le plan des valeurs, le théâtre de Goldoni, que j'appellerais plutôt un conventionnalisme : certaines valeurs sociales ne sont pas contestées, ouvertement du moins, sinon dans leurs aspects exagérés, et il est par conséquent possible d'amener les dénouements de façon naturelle, sans trop de reconnaissances, avec des conversions parfois peu exaltantes, en parfait accord avec des solutions fréquentes et admises qu'on pouvait trouver dans la société contemporaine.

Il faut peut-être ajouter que la censure imposait aux deux auteurs une grande prudence dans leurs allusions à l'actualité : ils ne font qu'effleurer les nombreuses atteintes à la morale officielle qui remplissaient la vie de tous les jours : mésalliances, concubinage, et autres situations irrégulières, Chiari probablement plus que Goldoni, à en juger par les critiques cités et par l'échantillon de comédies que j'ai lues.

Quelques pièces de Chiari

Les quelques comédies de Chiari que j'ai lues, semblent confirmer cette première impression. Dans sa *Pamela maritata* (1753), donc antérieure à la pièce du même titre de Goldoni (1760), mais postérieure à *La Pamela* goldonienne (1750), Chiari utilise, comme Goldoni, la jalousie du mari, Lord Bonfil. Toutefois il y ajoute un autre conflit ou, plus précisément, il reprend la question de la mésalliance que Goldoni avait traitée dans sa première pièce, mais pour lui donner, du moins par son porte-parole, une tout autre solution. Rappelons que dans *Pamela* de Richardson, la jeune fille vertueuse arrive à se faire épouser, malgré la différence sociale qui la sépare de son amoureux. Dans *La Pamela* de Goldoni, contrairement au roman de Richardson, cette mésalliance est évitée par une reconnaissance : le père de Pamela s'avère être un Écossais de vieille noblesse. Dans la *Pamela maritata*, de Goldoni, ce père est encore vivant (et les tendres rapports entre lui et Pamela servent à provoquer des quiproquos qui éveillent la jalousie de Bonfil), alors qu'au début de la pièce de Chiari, ce père est mort. Puis il est annoncé comme étant vivant, et un imposteur se présente sous son nom. Or celui-ci n'est pas noble, et l'essentiel du conflit intérieur de Bonfil est le problème de la mésalliance. Bonfil est désespéré : sa femme et son fils seraient-ils des roturiers ?²⁴

²⁴ una plebea mia moglie... anche mio figlio ?
(I,8).

Chiari reprend ainsi un problème, traité dans la *Pamela* de Goldoni, mais sur un autre ton. Son héroïne est beaucoup moins humble et soumise que chez Goldoni ; elle tient tête à Milady Daure, sœur de Bonfil.²⁵ Dans cet entretien, Pamela, qui est maintenant la femme de Lord Bonfil, est insolente : elle refuse de lui dire pourquoi son mari s'oppose à son désir d'épouser le chevalier Portland (qui s'avérera le méchant de la pièce). Et Lord Artur, l'ami de Bonfil (qui n'est pas chez Chiari l'objet de sa jalousie) peut proclamer que Pamela est grande par son mérite, alors que Bonfil doit sa grandeur au hasard²⁶

Chiari proclame ainsi la supériorité du mérite sur la naissance, quitte à éviter le conflit par une reconnaissance : Lord Bonfil n'accepte pas définitivement la nouvelle situation dans laquelle il se croit tombé, mais attend la reconnaissance finale. Chiari refuse également de façon expresse, par la bouche du faux père de Pamela, il est vrai, que les fautes des pères retombent sur les fils.²⁷ Et dans une autre scène, Pamela (on dirait une disciple de Rousseau avant la lettre, mais cet usage n'était pas rare avant le philosophe genevois) annonce qu'elle veut prendre soin elle-même de son fils.

Ainsi, il semble bien que Chiari, bien plus que Goldoni, fasse de la scène une chaire, une tribune. C'est d'ailleurs ce que constate Renato Tomasino, qui caractérise brièvement les pièces de Chiari comme de froides comédies de philosophe francophile.²⁸ Quant au dénouement, les deux auteurs ont recours à la reconnaissance, mais celle de Goldoni est morale : l'innocence de Pamela est reconnue, alors que celle de Chiari est (surtout) sociale, puisque c'est le rang de Pamela qui est remis en question, puis rétabli.

Une autre pièce, très embrouillée, *La famiglia stravagante*, (1764, vol.II) représentée en 1760, met en scène un mariage secret, réalisé à l'insu du père, qui est Pantalone. Son fils déclare que la dot et le rang comptent beaucoup moins que l'amour ; il persiste à vouloir épouser celle qu'il prend pour la fille d'un employé.²⁹ Le jeune homme insiste sur la 'valeur d'usage' de sa femme, opposée à la valeur représentative de la noblesse. Et dans la

²⁵ Tra il saperlo, e tra il dirlo, Miledi ecco uno scoglio :
Può darsi ch'io lo sappia, ma dirlo poi non voglio (I,2).

²⁶ ... chiunque è persuaso,
Che lei (Pamela) fe' grande il merito, e voi fe' grande il caso (IV,4).

²⁷ Chi sa pensar da saggio anche tra suoi perigli,
Delle colpe del padre mai non aggrava i figli (V,2).

²⁸ le sue fredde commedie da *philosophe* gallizzante (1993, p. 8).

²⁹ Questo sono anticaglie da cavalieri erranti.
D'un fattore alla figlia che sopra tutto è bella
Forse dell'altre al pari non è una donna anch'ella
Non credo che le manchi nè il naso nè la bocca,
La nobiltà è un gran bene ; ma un bene che non si tocca.
E quando che mia moglie al bujo mi si appressa,
Didone o Semiramide credo che sia la stessa (IV,8).

réfutation des vieilleries de Pantalone, il faut peut-être voir une critique de cette figure, telle que l'avait formée Goldoni.

Il est vrai que cette jeune fille, d'abord crue de rang inférieur par une méconnaissance, est rétablie, par une reconnaissance finale, dans sa qualité de fille d'un bon bourgeois. Mais ce qui compte, c'est la mention des problèmes ; Chiari combat le préjugé du rang ; il ose mettre en scène une tentative d'enlèvement, des rendez-vous nocturnes entre amants et, un mariage secret, tout cela sans en faire punir les auteurs alors que chez Goldoni ces actes sont des transgressions graves (cf. *Il padre di famiglia*, *Il contrattempo*).

Encore une pièce de Chiari attire l'attention, ne fût-ce que par son titre : *La serva senza padrone* (1763). L'intrigue est assez embrouillée, comme c'est la coutume, paraît-il, chez Chiari. Néanmoins les grandes lignes sont significatives : une servante licenciée arrive à démasquer son maître qui a voulu faire d'elle sa maîtresse, puis l'a accusée faussement de vol et de mœurs légères, et un honnête travailleur arrive à arracher à son patron une augmentation substantielle de son salaire, ce qui lui permet d'épouser la servante. Le conflit de la pièce est ainsi bien plus social que dans p. ex. *Le massere* ('Les Servantes', 1755) de Goldoni, mais cette dernière comédie est de beaucoup supérieure à celle de Chiari. Goldoni ne dépeint pas des servantes honnêtes, bien au contraire, il les condamne presque sans exception. Il lui suffit, en guise d'envoi final, de signaler l'existence de l'honnêteté, même parmi ces existences défavorisées. Les servantes trompent leurs maîtres, mais on voit l'arrière-fond de misère sociale qui les détermine : une d'elles a volé de la farine pour donner à manger à une parente affamée et à l'enfant de celle-ci, une autre ne mange pas à sa faim ; elle dort dans une armoire, d'où elle assiste à la violence du maître qui rosse sa femme et la jette hors du lit. Il y est question d'une placeuse de servantes qui leur offre un lit jusqu'à ce qu'elles trouvent une condition etc.

Une dernière pièce aborde certains motifs goldoniens : la fuite d'une jeune fille amoureuse, le jeu, le bon usage de la richesse, mais dans une perspective toute différente. Dans *Le Vicende della fortuna. Commedia di caratteri veneziani* (1765), Tommaso, un jeune Vénitien, ruiné par le jeu vient demander secours à son frère, Filippo, qui vit à Naples. Celui-ci, poussé par sa femme vaniteuse, lui refuse même le logis, mais une jeune fille, Carlotta lui donne trois sequins. Il perd encore au jeu. Puis ayant gagné une grosse somme, il se présente chez son frère bien équipé.

Carlotta occupe au début de la pièce la place de servante chez Filippo. Elle tombe amoureuse de Tommaso et lui fait promettre de renoncer au jeu, promesse qu'il ne tiendra pas. Ayant caché Tommaso dans son alcôve (pour lui éviter une confrontation avec son frère qui l'a chassé) son honnêteté est mise en doute et Filippo et sa femme la chassent de chez eux. Peu avant le dénouement arrive une comtesse, mère de Carlotta. On apprend que celle-ci s'est enfuie pour éviter d'épouser un vieux comte. Or sa mère veut toujours lui imposer ce mariage odieux. Carlotta refuse pourtant de prendre la fuite avec Tommaso : seule, elle avait pu recourir à cette mesure extrême, mais

pas avec un homme. Tommaso étant sur le point de l'abandonner, elle lui dit qu'elle essaiera de fléchir sa mère. Pourtant, lorsque celle-ci lui intime l'ordre de donner sa main au vieux comte, elle obéit, pour voir aussitôt sa mère lui donner son Tommaso.

Une intrigue secondaire met en scène une autre servante qui réussit à séduire et épouser un Allemand vivant sous le toit de Filippo et destiné à l'une de ses filles. Le père de la femme de Filippo était un financier – malhonnête s'entend – qui s'était enrichi aux dépens de la comtesse ; les malversions du père pourraient causer un procès à la fille, mais la comtesse y renonce.

La pièce confirme les descriptions de Marchi : elle est bâtie sur la vertu et la double conversion de la fille (qui obéit) et de la mère (qui fléchit). Pourtant les thèmes abordés sont intéressants pour une comparaison avec Goldoni :

- Chiari proclame par ses porte-parole la dignité des pauvres et l'imprévisibilité de la fortune.

- Les servantes, aussi bien la vraie que la travestie, peuvent tenir face, insolemment, à leur maîtresse, qui, il est vrai, représente la finance malhonnête.

- La critique des financiers se trouve chez Goldoni, mais chez Chiari une fortune mal acquise est contestée dans la seconde génération. Tout ce qui brille n'est pas or.

- Et le jeu n'est que superficiellement condamné : c'est par le jeu que Tommaso se remet à flot.

Chiari est donc bien plus progressiste au niveau de la critique morale et sociale thématisée ; Tommaso proteste contre la superbe de son frère en invoquant le Ciel et la morale (III,3), chose rarissime chez Goldoni, chez qui, bien plus que le Droit, on peut avoir *des droits* bien précis et circonscrits. La morale de la pièce, maxime exprimée dans la dernière réplique (V,3) serait que la fortune peut changer, que « pauvreté n'est pas vice », maxime que Goldoni cherche au fond à combattre, en voulant que chacun ait le sort qu'il mérite et que bien souvent, dans les couches supérieures au moins, la pauvreté soit méritée. Or Tommaso souffre d'une pauvreté méritée, s'il en fut, causée qu'elle est par le jeu. Chiari pourrait bien s'adresser aux bon vivants, aux chevaliers de fortune et aux joueurs pour qui le sort de Tommaso pourrait représenter leur rêve diurne.

L'abbé accepte également, au niveau de l'intrigue, des comportements : jeu, insolences, qui chez Goldoni auraient valu à leurs auteurs des semonces, voire des punitions. Ainsi une servante s'assied en présence de sa maîtresse et lui reproche l'origine malhonnête de sa fortune, et nous savons que la servante a raison (III,2). L'harmonie finale annule superficiellement, par un pardon peu probable, tous les différends, pourtant graves, qui ont opposé les personnages, alors que les dénouements de Goldoni gardent souvent un goût d'amertume, ce qui veut dire que les problèmes posés restent présents à l'esprit des spectateurs.

La pièce a pourtant une autre morale, exprimée par le valet de Tommaso, qui d'ailleurs est le dévouement même et jouit d'un franc parler presque sans bornes : il ne faut compter que sur son intelligence (et non pas sur les sentiments familiaux ou humanitaires).

Et surtout, les personnages ne sont guère compris dans leur contexte social : que fait Filippo ; que va faire Tommaso (continuer à jouer ?) ; qu'ont-ils été à Venise ? Cette comédie pourrait être transposée presque telle quelle dans un contexte français, à condition de remonter le temps d'une quarantaine d'années.

Allez donc savoir qui des deux écrivains est le plus progressiste ! Le sondage, insuffisant, réalisé, suggère qu'au niveau des idées et des situations qui illustrent les thèses, Chiari a, sans aucun doute, une avance considérable sur Goldoni ; il montre le scandale possible. Par contre, la supériorité artistique de Goldoni est certaine ; son théâtre, pourtant si moralisateur, ne se réduit pas à la preuve narrative de la morale. On pourrait formuler le vœu qu'une équipe de chercheurs, prenant la relève des pionniers cités et utilisant et contrôlant leurs résultats, prît la patience de lire et de résumer les comédies de Chiari (tâche dure et ennuyeuse, s'il en fut). Cela fournirait un excellent arrière-fond pour comprendre certains aspects de Goldoni et mieux le situer dans le débat d'idées du temps qui certes, bien que sous forme voilée, ne fut pas absent de la scène vénitienne.

Progrès

L'idée d'un Progrès général de l'Humanité appartient au XVIII^e siècle (cf. p. 77). Goldoni ne semble pas partager ce nouvel optimisme, ni d'ailleurs le pessimisme par lequel un Rousseau y réagit. Il ne pense pas que l'homme puisse varier ; la nature humaine est pour lui invariable. Néanmoins, dans le débat esthétique, il se classe plutôt comme un moderne : l'art doit s'adapter à son temps. C'est pourquoi l'autorité d'Aristote et d'autres théoriciens reste pour lui toute relative, comme il l'explique dans la préface de l'édition Bettinelli (vol. I, p. 761-774 s.) et à bien d'autres endroits. Il est conscient de la différence des cultures : les comédies d'Aristophane seraient insupportables pour un public moderne ! Dans son refus de se conformer à Aristote et Horace, il présuppose même le progrès, mais sectoriel, non global.³⁰ Il y a bien eu des progrès en médecine ; on a inventé la quinine qu'Hippocrate et Galien ne connaissaient pas. De même, certaines nouveautés en poétique pourraient être des progrès. Mais Goldoni n'a garde d'insister sur la supériorité des modernes, idée qui avait pourtant de nombreux partisans. Dans *Il teatro comico*, son porte-parole insiste sur deux points pour ce qui est du bon usage des autorités de l'Antiquité : Les a-t-on bien compris ? Leur préceptes conviennent-ils à notre époque ? Goldoni insiste sur le fait que le

³⁰ Coloro che amano tutto all'antica, ed odiano le novità, assolutamente parmi che si potrebbero paragonare a que' Medici, che non volessero nelle febbri periodiche far uso della chinina per questa sola ragione che Ippocrate o Galeno non l'hanno adoperata (vol. I, p. 771).

goût change. Il n'invoque par contre aucun progrès. Sa vue de l'évolution de l'histoire pourrait bien être cyclique. Il ne se fait pas l'apôtre avant la lettre du Progrès général, mais il conçoit parfaitement, qu'il puisse y avoir des progrès dans un art, exactement comme le conçoit *l'Encyclopédie* (cf. p. 77).

Ajoutons que Goldoni est particulièrement conscient de la fonction de l'art comme filtre de la réalité ; filtre qui exige des transformations (et des omissions). Cela s'accorde parfaitement avec son respect pour les conventions.

Institutions

On voit parfois Goldoni occuper des positions assez conservatrices. Dans une pièce comme *L'avvocato veneziano*, Cozzi (1979) a montré que Goldoni prend la défense du droit vénitien, contre le droit romain que la Sérénissime n'allait introduire qu'à contrecœur. Mais il faut bien réaliser que bien des représentants des premières Lumières furent conservateurs en appuyant un régime qu'ils supposaient éclairé ou en voie de l'être. Le terme d'absolutisme éclairé en témoigne. Et la loyauté envers le gouvernement dont fit preuve Goldoni peut être interprétée de la même manière. Fido explique dans ce sens la critique de la noblesse pauvre, des 'barnaboti', que l'on trouve chez Goldoni. Il ne s'agirait pas d'une opposition entre bourgeoisie et noblesse, mais d'une critique de la turbulence des nobles pauvres, qui désirant participer au pouvoir, constituaient en fait le risque majeur pour la stabilité sociale. Les bourgeois, par contre, seraient les soutiens du régime patricien. Ce résultat s'accorde très bien avec l'analyse du théâtre de Holberg qui, au début des années 1720, créa la comédie danoise (cf. Andersen 1985b, 1992, 1993b et 1994). Se trouve ainsi rétablie une vérité quelque peu occultée par la vulgarisation d'une certaine pensée bourgeoise, puis du marxisme vulgaire, qui sont allés trop vite en besogne quand il s'agissait de statuer sur l'opposition noblesse-bourgeoisie, et bourgeoisie-gouvernement (aristocratique ou royal).

Le commerce et l'industrie

Bien souvent, à l'instar du drame bourgeois, le théâtre de Goldoni chante les louanges du commerce. Déjà dans *L'uomo prudente* Pantalone est un commerçant de renommée européenne : « un dei primi marcanti, accredità per tutta l'Europa » (I,5). Dans *Il cavaliere e la dama*, Anselmo (Pantalone dans la première version) fait également l'éloge du commerce pratiqué par les nobles (thème favori de Diderot et de Sedaine), et il parle contre les nobles vils.³¹ On trouve également dans *L'adulatore* l'apologie de l'industrie, ou plutôt d'un certain mercantilisme, ce qui placerait Goldoni légèrement en retard par rapport aux idées françaises, dominées de plus en plus par le physio-

³¹ l'uomo vile ... fa altrui conoscere che è nato nobili per accidente, e meritava di nascer plebeo.

cratisme. Plus important est le fait que Goldoni se trouve exposé sur un marché, dans des rapports de productions et de vente (cf. Anglani 1982, 1983). Il doit placer ses produits, et, il accepte dans la grande majorité des cas le jugement du public, des clients et, finalement, du marché. Il ne faut certes pas oublier que la majorité de ces jugements favorables au public se trouvent dans les *Mémoires* et dans quelques préfaces aux comédies. Sans entrer dans le détail, on peut donc les classer comme rétrospectifs et, dans le cas des *Mémoires*, ils s'inscrivent probablement dans une stratégie d'apologiste. Il n'en reste pas moins que l'on peut, à bien des reprises, constater que Goldoni est capable de s'adapter aux goûts du jour, et d'écrire pour des publics différents. Ainsi son théâtre pour Albergati et pour d'autres commanditaires nobles possède des traits particuliers ; ainsi on peut noter que l'éloge du commerce ne pénètre pas dans ce 'théâtre de société', contrairement au drame bourgeois qui tout en mettant en scène des nobles, fait l'éloge du commerce (cf. p. 74). Pourtant, tout compte fait, sur ce point, le théâtre de Goldoni s'accorde assez bien avec les idées exprimées par le drame bourgeois.

Le Travail

Bien autrement importante est la présentation que Goldoni donne du travail des petits bourgeois et des couches populaires. Non seulement les personnages en font l'éloge ; on les voit à l'œuvre. Il est rare de voir les (bons) personnages féminins rester sur scène les bras croisés. Dans la bourgeoisie et la petite bourgeoisie, l'inactivité ou même le désir de jouir de la vie a quelque chose de suspect, à moins d'être la récompense du labeur. Cette distinction saute aux yeux dans *Le donne de casa soa* (1756) ou *La buona madre* (1760) où la famille proposée en exemple se distingue par le travail, alors que dans la mauvaise famille on voudrait surtout trouver des occasions pour passer de bons moments. On peut se demander si Chiari lui aussi met en scène cette application aux menus travaux, qui pouvait assurer quelques gains supplémentaires à une famille vivant dans la gêne. Malheureusement je suis incapable d'y apporter une réponse.

La situation de la femme et des enfants

A en juger sur l'arrière-fond du théâtre européen, ce qui frappe est le rôle étroitement circonscrit qui est assigné dans le jeu social aux femmes et aux jeunes filles. Dans la bourgeoisie, on peut présumer qu'elles savent lire, mais Goldoni ne craint pas de reprendre la problématique des femmes savantes : la mauvaise fille de *Il padre di famiglia*, est contre le mariage et elle dit avoir ces idées grâce aux bons livres qu'elle a lus (I,18). Les livres, apportant des idées nocives, sont donc à condamner. Mais on sait que lorsque Goldoni met en scène des étrangers, les jeunes filles sont plus cultivées, ainsi celles de *I mercatanti* ou de *Il medico olandese*, et il est parfaitement plausible de trouver là une représentation de l'idéal goldonien dans ce domaine. Mais dans les pièces dont la scène est à Venise, les femmes et filles sympathiques

sont modestes, ne recherchent pas la lecture et ne s'opposent pas de front aux hommes-autorités.

Il est vrai qu'avec la trilogie exotique d'*Ircana* (ou la trilogie perse) Goldoni a créé, exotisme aidant, une femme d'une certaine indépendance. Il résulte d'une étude de Franco Fido sur *†Giacinta nel paese degli uomini*, (1984, p. 19 ss), qu'en 1754, Goldoni cherche à surpasser, dans le domaine du féminisme, l'abbé Chiari. Une pièce du rival : la *Pastorella fedele* est représentée en 1754, entre la première et la deuxième pièce de la trilogie de Goldoni. Qui plus est, si Goldoni défie Chiari sur son propre terrain, on peut penser qu'il infléchit son système de valeurs en fonction du public visé, tout comme il avait adopté la comédie versifiée, un peu malgré lui.

Pourtant, la trilogie, même si elle accorde une certaine autonomie à la femme protagoniste, ne met guère en jeu les structures familiales. On y constate le grand souci de ménager l'autorité paternelle, et dans d'autres drames exotiques, on trouve également l'insistance sur les valeurs familiales. Les systèmes de valeurs qui, dans ces drames, sont affirmés par la logique argumentative ne s'accordent pas nécessairement avec les idées proclamées dans les tirades destinées à provoquer l'enthousiasme du public (cf. pp. 135, 194, 198).

Et qu'en est-il de l'attitude de Goldoni envers un des phénomènes les plus innovateurs du XVIII^e siècle, les salons ? Cette mode, car il faut bien supposer que ce fut une mode, puisqu'elle offre une cible aux brocards comiques, n'est nullement acceptée par Goldoni. Il fait la critique des salons des '*conversazioni*' qui dans la bourgeoisie sont un lieu de perdition. Les pièces qui mettent en scène la noblesse, (dont celles du 'théâtre de société') jouent souvent dans un salon. Mais ce lieu de rencontre est loin d'avoir la connotation positive qu'il a dans le théâtre français. Même l'aristocratie qui a adopté les manières de la nouvelle sociabilité, semble dans ce lieu rester sur son quant à soi, s'adonner à une représentativité compassée, sous laquelle se dessinent des tensions et des conflits.

Par contre, entre hommes la cordialité peut s'épancher, mais souvent à condition que l'on écarte les femmes (*Le donne gelose, I morbinosi*).

Conclusion

Il faut d'abord rappeler une évidence : le théâtre français, mais également celui de Chiari, annonce bien plus d'idées 'progressistes' que celui de Goldoni.

L'impression générale qui se dégage est double. D'une part, Goldoni, par ses porte-parole différents, n'expose que très prudemment les nouvelles idées philosophiques, d'autre part, il expose souvent l'ancienne morale de la bourgeoisie vénitienne ; il le fait longuement et dans un but moralisateur. Cela l'oppose non seulement aux illuministes français, mais probablement aussi à un certain public vénitien, flatté par l'abbé Chiari. Et pour les deux rivaux, le théâtre est une tribune, autant qu'un art de fiction. Mais à mesure que Goldoni acquiert la maîtrise de son art, que son théâtre évolue, on peut

constater une mise en sourdine progressive de l'usage des porte-parole, qui pourtant ne disparaissent jamais.

Cette modération dans le débat d'idées, voire même l'avantage souvent donné aux vues conservatrices, a probablement partie liée avec la supériorité esthétique que nous accordons de nos jours au théâtre de Goldoni. Le lecteur ou spectateur actuel ne retrouve pas dans son théâtre ses propres vues souvent libertaires, mais devenues banales. L'identification, pourtant voulue par Goldoni, à un Pantalone ou à ses homologues, ne fonctionne plus. Le lecteur moderne opère un *epoche* moral, une mise entre parenthèses de l'idéologie de Goldoni. Il ne réagit plus pour ou contre ; tout au plus certaines de ces vues peuvent l'intéresser comme témoignage d'un temps passé, alors que, jusqu'au XIX^e siècle, ces idées étaient encore plausibles, du moins chez un certain public. Il en est un peu de même pour les opinions de Balzac qui ne sont plus celles d'un public moderne (quoique fort intéressantes à plus d'un égard). Lukács (1967) a bien montré que cela ne porte pas atteinte à la qualité de *La Comédie humaine*, bien au contraire. Il y a presque, du moins au XVIII^e siècle, un rapport inverse entre expression d'idées générales et qualité esthétique (à moins que les écrivains ne commencent à jouer avec ces idées, comme le font Voltaire et Diderot, qui dit, on s'en souvient : « Mes idées ce sont mes catins »). Or Fido, caractérise Chiari comme le porte-voix de la culture européenne contemporaine, surtout française (1984, p. 7 s.) et, d'autre part, il voit dans l'illuminisme de Goldoni une recherche, moins qu'une politique ou un programme.³² Au fond, il opère à peu près la distinction que je viens de faire, mais je me permets de mettre les points sur les *i*. Le débat sur Goldoni a été suffisamment occulté par le désir d'identifier message idéologique et réalisation artistique.

Fido s'oppose à ceux qui voudraient enfermer Goldoni dans les limites du rationalisme de la première partie du siècle, ainsi Binni critiquant Dazzi (1957) et Russo (1966), résumés ou cités dans Fido (1977, p. 237 ss.) pour conclure qu'à vouloir un illuminisme pur on arrivera aux drames d'un Diderot qui sont restés des livres, qui n'ont jamais pu se soutenir sur les tréteaux (1977, p. 238). Cette juste remarque présuppose la distinction que je viens de rappeler : qu'*exposer* des idées, de la propagande ne suffit pas à la création d'œuvres d'art valables (mais ne l'empêche pas non plus toujours). La mise en scène du Grand Récit des Lumières et de quelques hypothèses fortes sur la nature humaine (bonté, perfectibilité) que nous avons évoquées posent des problèmes qui ne sont pas seulement esthétiques. Mais il est vrai également que certaines idées, de Pantalone p. ex., proclamées aussi hautement que celles de Diderot, nous font aujourd'hui sourire : de telles idées, prouvées narrativement, par le succès des bons et le malheur des méchants, ne suffisent pas à assurer l'intérêt actuel d'une pièce (beaucoup d'œuvres dra-

³² ...gli scritti dell'ultimo Goldoni valgono a confermare la natura conoscitiva, piuttosto che politica o programmatica, del suo illuminismo (1984, p. 8).

maturgiques du siècle, françaises, allemandes, danoises et autres en témoignent suffisamment). Par contre, l'approche de Goldoni à la réalité, son engagement concret le rendent sans égal dans son époque, et une logique du travail artistique suffit peut-être à expliquer son évolution vers les grandes comédies de la dernière période vénitienne, et cela sans que l'hypothèse d'une évolution de la société vénitienne, d'une décadence soit nécessaire (elle reste seulement possible).

Pourtant, quand il s'agit de monter les pièces de Goldoni (sauf certains chefs-d'œuvre dans lesquels il a mis la sourdine à la moralisation), les metteurs en scène éprouvent de nos jours une certaine gêne. On peut certes opter pour la manière facile tournant tout en dérision, comme ce fut le cas pour la représentation de *La moglie saggia* à Paris (1992), et cette attitude se retrouve souvent quand il s'agit de 'vendre les classiques'. Dans cette mise en scène, la femme, qui, risquant d'être empoisonnée par son mari, convertit finalement celui-ci, était une hystérique ridicule, et les autres personnages étaient à l'avenant. Telle n'est pas la manière de faire italienne. *La bottega del caffè*, montée au Teatro di Roma au printemps 1992, ainsi que *Le baruffe chiozzotte* (1993), dans une mise en scène de Giorgio Strehler, étaient des interprétations très intéressantes et intelligentes. L'atmosphère grise y servait à écarter toute velléité de mélodrame. Néanmoins les rôles des deux femmes plus ou moins abandonnées de leur maris, un coureur et un joueur, avaient de toute évidence eu la part difficile. A l'heure de la libération féminine, il est difficile de s'apitoyer sur deux femmes dont le plus brûlant désir est de ramener le volage au foyer. Et la compréhension du rôle historique de la mariée sert tout au plus à l'interprétation philologique. Le théâtre vivant, par contre, n'est pas la philologie.

Mais si les opinions illuministes, bien que contestées, sont encore en grande partie les nôtres, celles de Goldoni nous sont étrangères. Leur expression ou leur incarnation artistique nous étonnent, alors que la mise en scène des idées d'un Diderot nous fait parfois sourire. Les valeurs présentées et 'prouvées' sur les tréteaux nous permettent donc de cerner de plus près un des aspects de l'étrangeté du théâtre de Goldoni.

LES RAPPORTS ENTRE LES CLASSES

Dans ce domaine, Goldoni est resté également quelque peu en arrière par rapport à la scène française, qui, somme toute, accepte une certaine fusion des classes. A l'époque de Goldoni, les mésalliances ne sont plus guère raillées en France. Elles suffisent éventuellement à expliquer une particularité à l'intérieur d'une famille (cf. p. 65). Et le premier drame bourgeois français se concentre sur un milieu somme toute homogène où nobles et grands bourgeois se côtoient, ou plutôt, pour rester plus près des textes, où tout le monde est noble, ou presque. Les comédies de Goldoni, par contre, mettent en scène plusieurs groupes sociaux bien distincts : nobles, bourgeois, petits bourgeois et peuple. On pourrait donc reprendre la formule de de Maistre, disant que Goldoni connaît des classes et groupes sociaux, mais qu'il n'a ja

mais représenté l'Homme. Or l'Homme par excellence est le sujet du drame bourgeois.

Destouches peut décrire comment un noble tente de s'assurer une alliance économiquement avantageuse, tout en conservant sa morgue, et comme dénouement, le comique et le repentir lui suffisent (cf. p. 58 s., 94). Goldoni s'inspire, assez vaguement d'ailleurs, de la comédie de Destouches, mais là où le *Glorieux* de Destouches réussit, *Il raggiratore* ('le trompeur' 1756) échoue. Goldoni s'est sur ce point important éloigné de sa source française. L'arrivée du vieux père du jeune homme arriviste, qui se prétend de vieille noblesse, déclenche une fin malheureuse. Ce dénouement est seulement possible parce que les deux parties l'ont bien mérité. Pour le trompeur, cela va de soi, et quant au père de la jeune fille, sa vanité nobiliaire justifie sa ruine et celle de sa famille. Néanmoins, ailleurs on se serait probablement quelque peu apitoyé sur ces malheureux. Le conflit est également bien particulier : Goldoni condamne d'un même coup l'entrée d'un roturier dans la noblesse et la morgue de celle-ci ; pour lui la société reste compartimentée, alors que Destouches prend son parti du mélange entre finance et noblesse, tout en peignant les ridicules des deux classes (cf. p. 59 ss.).

Le plus souvent d'ailleurs, les mésalliances réalisées vont mal et les époux s'opposent de façon bien plus violente que dans le théâtre français. Le mari et la femme (cette dernière souvent soutenue par son père), la belle-mère et la bru sont à l'origine de vrais conflits entre couches sociales (cf. p. 163). Le conflit des générations est exaspéré dès lors que s'y superpose un conflit de classes. On peut conclure que pour Goldoni la fusion entre les classes ne va nullement de soi.

Il est explicite à cet égard dans la morale de *Le femmine puntigliose*, et dans la préface de cette pièce, lorsqu'il déclare que tout l'or du monde ne suffit pas à changer le sang, à devenir noble (il n'en était pas ainsi en France, mais la noblesse vénitienne était une des mieux fermées d'Europe). Les bourgeois peuvent avoir de grands mérites, à condition de rester dans leur ordre.³³ Si la pièce contient une critique de la morgue nobiliaire, celle-ci pourrait viser surtout les nobles pauvres, les 'barnaboti' ; cela est d'autant plus probable que des dames nobles se font payer pour recevoir parmi elles une riche bourgeoise (cf. p. 124).

Goldoni observe également la différence qu'il doit y avoir entre le style de vie des différentes classes. Dans la préface de *Le smanie per la villeggiatura*,

³³ Tutto l'oro del mondo non è bastante a cambiar il sangue, et sarà sempre stimata più una Femmina doviziosa nel proprio rango, di quello possa ella sperare innalzandosi a qualche Ordine superiore. I ragionamenti di *Pantalone* su tale articolo (exprimés dans la pièce), fatti da lui per istruzione di *Don Florindo*, potrebbero essere salutari consigli a tutti quelli che hanno tai pregiudizi nel capo.

...La Nobiltà è in cotal grado costituita, che niuno di qualunque altro rango inferiore può aspirare a confondersi colla medesima, ed ella riconoscendosi superiore bastantemente per il suo grado, tratta tutti con affabilità, e non ha pretensione di quegli onori che cotanto riescono incomodi alla società ;(préface ; vol. II, p. 1120--1121).

il explique que les personnages ne sont ni riches ni nobles (c'est pourquoi leurs prétentions sont ridicules) ; par contre, les nobles et les riches sont autorisés par leur rang et par leur fortune à faire quelque chose de plus que les autres (vol. VII, p. 1007).

LA NATURE HUMAINE

La nature humaine, je le rappelle, devient au courant du siècle modifiable et bonne. L'homme est perfectible comme le dit déjà Rousseau, et cette faculté de se perfectionner s'étend peu à peu au domaine moral.

Pour Goldoni, cette faculté, intimement liée à la croyance au Progrès, est toute relative. Certes, en esthétique, il accepte le progrès, il est un moderne qui ne se laisse pas brimer par l'autorité de la poétique d'Aristote, ce qu'il exprime à plusieurs reprises (cf. p. 130). Néanmoins, il pense que « l'humanité est la même partout » (préface aux *Mémoires*, vol. I, p. 7). Ou comme l'explique à sa femme le mari de *La buona famiglia* : il y a toujours eu des bons et des méchants, le monde n'a pas changé.³⁴ Il est curieux de voir ce porte-parole souligner qu'il existe encore des bons. Son argumentation est dirigée contre les pessimistes qui voient la décadence partout, mais tout en reconnaissant le rôle bénéfique d'une bonne éducation, il ne va pas jusqu'à parler de progrès.

Citons un autre passage : à propos de *Le donne puntigliose*, Goldoni note que des publics différents croient apercevoir dans leur propre ville les personnes qui auraient servi de modèles à la pièce, puis explique ce fait par l'identité de la nature humaine : « la nature est la même partout » (*Mémoires*, II,7 ; vol. I, p. 270).

Au fond, Goldoni est plutôt réticent, quant à la fonction moralisatrice de l'art. Dans ses *Mémoires*, il raconte qu'un jeune homme se serait converti sous l'effet du sermon que Pantalone fait à son fils dans *La putta onorata*, puis ajoute :

Si l'histoire est vraie, il faut dire que *le jeune homme avoit, avant que d'entrer à la Comédie, de bonnes dispositions pour s'amender*, et si ma pièce peut y avoir contribué en quelque chose, ce fut peut-être l'expression énergique du Pantalon, qui avoit l'art de remuer les passions, et de toucher les cœurs jusqu'aux larmes (II,4 ; vol. I, p. 259, je souligne).

L'on se rappellera par contre, combien Diderot croit à la fonction moralisatrice de l'art. Si l'on trouve également chez Diderot la conception cyclique de l'histoire, dans sa conception du drame bourgeois, la foi dans le progrès de l'humanité est plus qu'implicite (cf. p. 77). Rien de semblable chez Goldoni.

³⁴ Eh cara Costanza, il monde è ognora il medesimo. De' buoni de' cattivi sempre ce ne sono stati ; le virtù e i vizi hanno trovato loco in ogni età, in ogni tempo. Chi ha avuto la buona educazione che aveste voi in casa de' vostri, non ha avuto campo di sentire quante pazzie ci sono nel mondo ; ora che sentite discorrere, vi pare il mondo cambiato, e non è così. Anche adesso ci sono delle persone dabbene, che vivono come voi siete vissuta, e ci sono degl'infelici dominati dal mal costume (II,1).

C'est probablement la raison pour laquelle il reste, somme toute, assez réservé sur les réconciliations, mises à la mode par la comédie larmoyante ; c'est le cas dans son commentaire à la réconciliation, introduite par Collé dans le dénouement de la traduction de *La famiglia dell'antiquario o sia La suocera e la nuora* :

Si ce raccomodement pouvoit être solide, il auroit bien fait, mai (sic) qui peut assurer que le lendemain ces deux dames acariâtres n'eussent pas renouvelé leurs disputes ?

Je puis me tromper, mais je crois que mon dénouement est d'après nature (*Mémoires* II,8 ; vol. I :277).

Néanmoins, il croit à un certain rôle du théâtre ; sans les pièces qui professent une bonne morale, les mœurs seraient peut-être encore plus mauvaises.

Goldoni ne pense guère, nous l'avons vu, que l'homme puisse se perfectionner, et que sa bonté foncière soit évidente. Mais d'autre part il n'en est pas pour autant pessimiste et considère les idées de Rousseau comme quelque peu extravagantes, ce qui apparaît clairement dans son compte rendu de son rencontre avec le philosophe genevois, désormais vieux et méfiant (cf. *Mémoires* III, ch. 17 ; vol. I, p. 511 ss). L'homme n'est pas non plus une bête malfaisante. Le méchant en tant que tel est aussi étranger à Goldoni que l'homme vertueux par nature, alors que dans le drame bourgeois d'un Diderot le terme 'méchant' condamne fatalement et sans recours (cf. p. 90). La méchanceté chez Goldoni est toujours situationnelle, et il arrive à exclure et punir des personnages qui, dans une optique moderne, sont plutôt des extravagants, voire même de braves garçons, et cela sans les condamner absolument (cf. p. 149). Cela le distingue des tendances qui, parallèlement au culte de la bonté de l'homme, font naître l'image de la méchanceté absolue, ou du démoniaque, comme c'est bien souvent le cas dans la production dramatique de la fin du siècle.

L'autonomie du moi

Le choix amoureux a toujours été lié à la liberté du moi : liberté et non pas toujours autonomie par rapport à des normes sociales, à une autorité. Comme nous l'avons vu, l'amour pouvait, dans le théâtre de la Renaissance amener une petite révolution dans les rapports entre jeunes et vieux (cf. p. 29). Dans le théâtre classique, le sentiment amoureux garde ses droits, mais la plupart du temps il met en péril les valeurs sociales, d'où les solutions de compromis amenées par les reconnaissances (cf. p. 19). Dans le drame bourgeois, l'amour devient la source de valeurs, même sociales, mais, ainsi conçu, il ne fait que poser de façon plus accentuée le conflit entre sentiment et d'autre part, les exigences sociales d'égalité de rang et de richesses. Pour Goldoni, la passion n'est pas source de valeurs morales, elle est conçue comme un hédonisme tempéré par les conventions (cf. p. 133). Et la vertu doit céder le pas au bonheur qui ne se réalise pourtant pas sans le respect des convenances. C'est pourquoi le théâtre doit suivre la coutume la plus ap-

prouvée. Goldoni n'hésite donc pas à introduire dans son adaptation de *Pamela* de Richardson une reconnaissance finale qui élève à la noblesse la vertueuse protagoniste. Selon lui, il faut respecter cette morale acceptée par la majorité des spectateurs.³⁵ Et dans ses *Mémoires*, rédigés pour le public français, il justifie cette reconnaissance, d'un côté par les mœurs de Venise, différentes des autres pays, et, de l'autre, par la responsabilité devant le sort des enfants nés de mésalliances. Une fois encore, on voit que Goldoni a présent à l'esprit ceux à qui il s'adresse :

... le but moral de l'Auteur Anglois ne convenait pas aux mœurs et à l'esprit de mon pays... La Comédie qui est ou devrait être l'école des mœurs, ne doit exposer les foiblesses humaines que pour les corriger, et il ne faut pas hasarder le sacrifice d'une postérité malheureuse sous prétexte de récompenser la vertu (II,9 ; vol. I, p. 277).

L'amour de Milord Bonfil est une faiblesse qu'il faut corriger (point de vue qui prévalait également en France, mais qui était contesté par une nouvelle conception de l'amour, source de valeurs), et de toute façon la récompense de la vertu doit céder aux considérations dues aux descendants qui doivent garder leur rang, ce qui n'aurait pas été le cas, explique Goldoni, à Venise. N'oublions pourtant pas que les lecteurs français avaient en fraîche mémoire *Nanine* où Voltaire avait mis sur les tréteaux une mésalliance éclatante.

On ne voit pas non plus chez Goldoni le naissant impératif catégorique l'emporter sur l'honneur, sur le qu'en-dira-t-on. Goldoni ne préfère pas « l'approbation du cœur » à « celle des hommes », lieu commun assez répandu dans la dernière partie du siècle ; ainsi au Danemark, Charlotte Dorothea Biehl, une femme auteur qui écrit pour le théâtre, fait dire à une femme partagée entre la loyauté envers son vieux père souffrant et son mari méchant : « C'est la conviction du cœur qui nous acquitte ou nous condamne ».³⁶

Le citoyen ?

On ne trouve pas non plus le culte du citoyen qui, je le rappelle, « dans le silence des passions, » trouve les critères du bien dans son propre cœur. A Venise, on le sait, un 'cittadino' était un membre d'un groupe de 'fonctionnaires' privilégié, situé juste au-dessous de la noblesse. Chez un Diderot, par contre, les actions se déroulent pour ainsi dire sous les yeux de l'Humanité et sont dirigées par une éthique universaliste.

Cela n'empêche évidemment pas que Goldoni chante souvent les louanges de ses concitoyens, mais il met en scène des Vénitiens plutôt que des hommes en général ; c'est d'ailleurs là sa force.

³⁵ Accordar voglio ancora, che coi principi della natura sia preferibile la virtù alla nobiltà e alla ricchezza, ma siccome devesi sul Teatro far valere quella morale che viene dalla pratica più comune approvata, perdoneranno a me la necessità, in cui ritrovato mi sono, di non offendere il più lodato costume. (Préface, vol. III, p. 332).

³⁶ Det er Hiertets Overbevisning, der fordømmer eller frikiender os. (*Den kierlige Datter*, V,1).

La sincérité et la transparence des cœurs

Dans la comédie larmoyante et surtout dans le drame bourgeois les bons sont sincères. Les effusions du cœur ouvrent l'âme au prochain. L'obscur moitié n'est pas prise en compte ou devient, sous forme démonisée, 'le méchant', la part maudite. Les confessions et conversions devraient donc être sincères. Certes, le repentir se fait souvent, dans la comédie larmoyante, sur l'arrière-fond d'une situation de contrainte, mais sa sincérité n'est pas mise en question.

Chez Goldoni, la conversion forcée se montre souvent en plein jour (cf. p. 18, 148, 162). Et l'on trouve un exemple curieux de repentir calculé : dans *La casa nova*, la femme se repent de sa fierté et de la prodigalité à laquelle elle a incité son mari ; elle supplie l'oncle de celui-ci de venir à leur aide. Or au milieu d'un discours assez pathétique, elle remarque dans un *a parte* que l'oncle la vouvoie.³⁷ Un moderne conclurait qu'elle n'est pas sincère ; c'est peut-être aller un peu vite en besogne, mais il reste que le repentir, acte de soumission quasi public, est finalisé, constitue une stratégie ; autant que la sincérité, c'est le rétablissement de la famille qui compte. La question de la sincérité absolue, d'une contrition laïque, n'aurait probablement aucun sens pour Goldoni. Riccardo Bacchelli voit dans cette réplique un mouvement ou cri de la nature ('moti et gridi di natura', cf. vol. VII, p. 1405, note 7). Si l'on veut, mais la nature est, comme le plus souvent, une nature socialisée. Mirella Saulini, par contre, se demande s'il s'agit d'une feinte (1991, p. 134). Je suis plutôt de son avis.

Hédonisme

On trouve un exposé en bonne et due forme de l'hédonisme Goldonien dans *Il Moliere* (1751). Femme, enfants, parents, amis, tout devient, en cercles concentriques, une expansion de l'amour de soi. Certes, le désir choisira, selon qu'il est chaste ou mauvais, d'aimer une épouse ou une maîtresse, mais la mention de deux amours : un bon et un mauvais semble aller de soi et ne suscite pas de réflexions. Les enfants sont un prolongement de nous-mêmes et nous procurent la gloire. Parents et amis peuvent nous assurer la félicité. Reste comme valeur non-définie la gloire, autrement dit l'image de nous-mêmes médiée par les yeux des autres.³⁸ Diderot a d'ailleurs critiqué une tentative, très semblable, d'Helvétius, de réduire la morale à l'amour de soi

³⁷ El me da del vu, xe bon segno (III,13).

³⁸ E si ama quel che piace, e si ama quel che giova,
E fuor dell'amor proprio altro amor non si trova.
Lo provo : ama colui *l'amica*, ovver la *moglie*,
Ma sol per render paghe sue triste o caste voglie.
S'amano i *propri figli*, percha troviamo in essi
L'immagine, la specie, la gloria di noi stessi.
E s'amano i *congiunti*, e s'amano gli amici,
Perché l'aiuto loro può renderci felici.
Tutto l'amor terreno, tutt'è amor proprio, amico.
Filosofia l'insegna, per esperienza il dico. (IV,8, je souligne).

(cf. *La Réfutation ... d'Helvétius* in **CEPh** p. 567 ss.). Dans *La madre amorosa* (I,1) Pantalone exprime les mêmes idées, et *Il vecchio bizzarro* exemplifie cette attitude (cf. p. 138 et Baratto 1960, p. 469).

L'hédonisme explicite distingue Goldoni de la majeure partie des auteurs du théâtre français officiel contemporain. Bien sûr, les valeurs d'un individu ne sont pas toujours celles exprimées dans son œuvre d'écrivain. Et le genre qui nous occupe, le théâtre, offre des constantes qui ne sont pas nécessairement dues aux individus qui l'ont cultivé. On a ainsi insinué que Nivelle de La Chaussée, le fondateur de la comédie larmoyante a fort bien pu vivre en hédoniste, voire en égoïste. Mais l'individu Goldoni semble en parfait accord avec les valeurs que montre son théâtre et, par voie de conséquence plus que probable, avec une grande partie du public vénitien. En fonction de ces valeurs, il a abandonné un amour de jeunesse, ce qu'il décrit dans les *Mémoires* avec une bonne foi charmante :

La pauvre petite m'aimait tendrement et de bonne foi ; je l'aimois aussi de toute mon âme, et je puis dire que c'étoit la première personne que j'eusse aimée. Elle aspirait à devenir ma femme, et elle le seroit devenue, si des réflexions singulières, et cependant bien fondées, ne m'eussent pas détourné.

Sa sœur aînée avoit été une beauté rare ; et à ses premières couches elle devint laide. La Cadette avoit la même peau, les mêmes traits ; c'étoit des beautés délicates que l'air flétrit, que la moindre peine dérange : j'en avais vu une preuve évidente. La fatigue du voyage que nous fîmes ensemble l'avoit furieusement dérangée. J'étois jeune ; et si ma femme au bout de quelque temps, eût perdu sa fraîcheur, je prévoyais quel auroit dû être mon désespoir.

C'étoit trop raisonner pour un amant ; mais soit vertu, soit faiblesse, soit inconstance, je quittai Feltre sans l'épouser. (I,20, vol. I, p. 96 s.).

Goldoni, qui écrit pour un public français, ne se vante nullement de sa conduite. Si pourtant on analyse son théâtre, c'est cette attitude même qui est acceptée : non pas le coup de foudre, mais l'évaluation somme toute raisonnable – ou raisonnante – de l'objet du désir.

Citons, à titre de comparaison, la façon dont se tire d'affaire, sans nier l'importance de l'attrait physique, un grand poète danois du siècle, représentant de la nouvelle sentimentalité, mais pourvu du sens de l'humour. Johannes Ewald chante les louanges de la jeune fille qu'il aime, et dont il ne devait jamais obtenir la main, il s'extasie sur la rondeur de ses seins ; puis il jure ses grands dieux qu'il l'aimera éternellement, même au cas où elle perdrait sa beauté, mais il s'empresse d'ajouter : « pourtant il vaut mieux que tu restes telle que tu es ».³⁹

L'amour

Que l'on aborde le théâtre de Goldoni avec des yeux d'aujourd'hui ou que l'on adopte les valeurs (reconstruites) du théâtre français contemporain, l'amour et tout ce que cristallise ce sentiment éminemment social est fait pour étonner.

³⁹ Imidlertid er det bedre at du bliver som du er (vol. IV, p. 287 s.).

Tout d'abord, l'attrait qu'exerce une jeune fille est fortement déterminé par son 'honnêteté'. Ce trait se retrouve partout en Europe, mais chez Goldoni l'honnêteté se manifeste par des règles bien précises : ne pas recevoir un homme quand on est seule (ainsi dans *La putta onorata* et d'autres pièces), ne pas sortir seule dans la rue. Dans *Il teatro comico*, Goldoni se vante d'avoir aboli, sur la scène au moins, l'habitude qu'avaient prise les femmes de descendre dans la rue.⁴⁰ Même si la règle ne vaut que pour les jeunes filles et souffre quelques infractions, elle est étonnante. Elle permet de rattacher la réforme de Goldoni de façon assez précise aux alentours de 1750, date à laquelle les mœurs semblent avoir été particulièrement dissolues (cf. p. 182).

Rappelons que dans le théâtre traditionnel, avec quelques notables exceptions, les amants positifs restent fidèles, une fois leur choix fait. Mais chez Goldoni, l'amour, même une fois établi, est loin d'être absolu. Dans *La sposa persiana* (1753), Tamas aime Ircana, mais son père lui a choisi une autre épouse, riche ! Tamas jure qu'il aimera toujours Ircana ; néanmoins il s'incline devant la proposition que lui fait son ami Alì : il pourra toujours aller voir la jeune fille choisie par son père ; ainsi il décidera en connaissance de cause qui est la plus belle. En chargeant à peine, on pourrait dire qu'il va comparer les marchandises à acquérir ! Ircana s'avère la plus belle, et ainsi le conflit se poursuit, mais le seul fait d'hésiter indique combien on est loin de la conception traditionnelle de l'amour. On retrouve la même attitude dans *Le donne gelose* : Basseggio hésite entre deux amours : il prendra celle qu'il pourra avoir. On n'hésite donc pas en fonction des qualités morales de l'aimée. A y regarder de plus près, dans cette pièce c'est la jeune fille vénitienne qui l'emporte sur celle de Terre-Ferme. Or, Georgelin note le grand pourcentage (environ 30% pour la période qui nous occupe) de fiancées non originaires de la Dominante (p. 195). Dans *I pettegolezzi delle donne* (1751) un autre jeune homme est sur le point de quitter celle qu'il aime, parce qu'à un certain moment, on ne sait plus qui est son père. Cette origine paternelle est mise en doute par 'le caquet des femmes' qu'évoque le titre de la pièce. Ces commérages qui se développent comme des réactions en chaîne portent donc sur une question grave. On a parfois l'impression que dans le théâtre de Goldoni il y a très peu de détails qui ne trouveraient leurs pendants dans la réalité vénitienne, si l'on avait des connaissances plus amples. Souvent un petit détail connu nous laisse jauger la profondeur de notre ignorance.

De plus, chez Goldoni, une passion même sincère se voit souvent substituée avant la fin par une autre, imposée par les conventions ou par une autorité extérieure. Et cela n'est pas toujours hautement problématique comme c'eût été le cas dans le théâtre européen de son époque.

⁴⁰ Questa enorme improprietà di far venir le donne in istrada, è stata tollerata in Italia per molti anni, con iscapito del nostro decoro. Grazie al cielo l'abbiamo corretta, l'abbiamo abolita, e non si ha più da permettere sul nostro teatro (I,11 ; vol. II, p. 1064).

Certes, dans les deux dernières pièces de la *Trilogia della Villeggiatura*, le renoncement de Giacinta à la passion qu'elle éprouve pour Guglielmo, renoncement pourtant choisi et assumé pleinement par elle-même, n'est pas sans amertume, mais *Il ritorno della villeggiatura* ne tourne pourtant pas à la tragédie : un autre 'intérêt', un autre objectif à réaliser : l'arrangement des affaires de son fiancé Leonardo, occupe autant, sinon plus, la scène. Goldoni aborde peut-être dans ce chef-d'œuvre les limites de son propre univers, ce qui ressort d'ailleurs de l'étude détaillée de Franco Fido : 'Giacinta nel paese degli uomini' (in 1984, p. 11--58). Mais il faut noter que dans la préface de *Le avventure della villeggiatura*, Goldoni présente lui-même le renoncement de Giacinta comme une punition, comme un exemple négatif : elle est mortifiée dans son arrogance (vol. VII, p. 1079).

Il existe des cas douteux, où l'on pourrait penser que l'amour auquel on renonce facilement n'était donc pas sincère. On peut se poser cette question p. ex. pour Beatrice qui accepte, pour se dédommager, un mariage avec un autre que celui qu'elle aimait, disant *a parte* : « Altro non cercava che di maritarmi », d'autant plus que le nom de Beatrice est souvent porté par un personnage négatif (*L'uomo prudente* III,28). Mais on trouve des pièces où un amour apparemment sincère se voit échangé contre un autre, ainsi dans *La donna di maneggio* (1760) deux amoureux abandonnent leur amour réciproque, lui pour accepter l'épouse que son père lui a destinée, elle pour un autre mari qu'on lui offre. Et voilà une mésalliance évitée, car le jeune homme est plus noble et riche que la jeune fille, et Goldoni peut se passer de la reconnaissance sociale.

Dans *La buona madre* (1760) trois jeunes gens se trouvent finalement mariés à des partenaires dont ils n'étaient pas amoureux au début de la pièce (quatre, si l'on compte la mauvaise mère, à qui un peu d'argent obtenu permettra de trouver un jour un mari, elle aussi).

C'est que, chez Goldoni, en plus de l'attrait physique – il faut probablement souvent se garder de parler de passion – ce qui compte dans le mariage, c'est l'indépendance d'ailleurs toute relative qu'espèrent obtenir les enfants. Dans *La madre amorosa*, une mère 'socioanalyse' sa fille : Vous avez en horreur la soumission, vous voulez abandonner la maison paternelle, vous voulez faire figure dans le grand monde.⁴¹ Mais la fille insiste : Je veux un mari (« io voglio marito » III,2). Le manque d'article dans la citation italienne est significatif : un mari visé en intension, en idée, le désir de se marier en l'absence de tout candidat – et les sujets de ce désir semblent en être au moins partiellement conscients. Nous verrons, lors de l'analyse des rapports entre les membres de la famille, que les fils et filles peuvent avoir de très bonnes raisons de désirer le mariage malgré tous les problèmes qu'il pose. Dans *Sior Todero Brontolón*, le jeune Nicoletto, lui aussi, veut se marier à tout

⁴¹ Voi abborite la soggezione, siete annoiata della casa paterna, bramate di figurar nel gran mondo, bramate avere uno sposo al fianco. Florindo (le parvenu dissipateur que la fille n'épousera pas) è il primo che vi si offre ; ecco l'origine, ed ecco il fine del vostro amore (II,1).

prix, et le cri de triomphe : « Je suis marié. Je suis un homme »⁴² que pousse le fils à la dernière scène de *La buona Madre* (1760), tout en sautant de joie, est symptomatique (et nous voyons dans cette comédie tardive le clin d'œil ironique de l'auteur).

Pourtant il existe quelques grandes passions dans le théâtre de Goldoni. C'est le cas dans *Gli innamorati* où une jeune fille tourmente par sa jalousie son fiancé et risque même, par pur dépit, de se retrouver la femme d'un homme ridicule et prétentieux. Mais à y regarder de plus près, elle souffre d'un complexe d'infériorité sociale : fille d'un père appauvri et avec une dot insuffisante, elle exige de son fiancé riche qu'il lui consacre la revanche d'un amour absolu.

D'autre part, la base hédoniste de l'amour est souvent mise à jour. Nous l'avons déjà vu en ce qui concerne les hommes (cf. p. 133), mais c'est également parfois le cas pour les femmes, ainsi dans *La buona madre*, où une riche veuve peut se permettre de prendre pour mari un tout jeune garçon. Elle lui défend pourtant de porter le stylet, vrai image de mère castratrice!

Et si dans le milieu bourgeois ou petit bourgeois, ces femmes ne sont pas trop nombreuses, on trouve dans quelques pièces de société, représentant une société aristocratique, une jeune fille qui a le choix entre non pas deux (un à rejeter et un à accepter), mais trois ou quatre prétendants. Or, dans ces cas, ce n'est pas l'amant soumis, le soupirant, ni l'amoureux froid et raisonnable qui l'emporte, mais celui qui montre une certaine initiative passionnelle. C'est le cas pour *Il cavaliere di spirito o la donna di testa debole*, *L'apatista o l'indifferente*, *La donna bizzarra*. (Les trois pièces furent représentées en 1757 et 1758 chez le marquis d'Albergati à Zola et appartiennent ainsi au théâtre de société de Goldoni), de même que pour *L'amante di se medesimo* (1756). La mise en scène du soupirant soumis et malchanceux n'est d'ailleurs pas caractéristique pour le seul Goldoni, mais se retrouve ailleurs dans le théâtre européen. Ce personnage marque l'intérêt que l'on commence à porter au choix de la femme.

La Dot

Reste la question de la dot. Dans le théâtre français la dot est sans doute importante, mais rappelons qu'elle constitue soit un empêchement à surmonter pour les jeunes amants sympathiques, soit généralement le seul but de nobles appauvris et intéressés surtout par l'aspect financier d'un bon mariage. Chez Goldoni, nous retrouvons ces deux aspects, mais en plus, presque tous les amants sympathiques, traitent sur le ton le plus naturel ces questions, comme une condition absolument nécessaire à la réalisation d'un mariage. Cela vaut même pour Pantalone lorsqu'il jette son dévolu sur une jeune fille respectueuse des mœurs à l'ancienne (*Il vecchio bizzarro*), et Florindo qui accepte d'épouser sans dot est un cas unique (*Il vero amico*). De même, on peut souvent supprimer une complication en trouvant quelques milliers de

⁴² Son maridà. Son omo, son maridà.
(saltando) (III,17).

zecchini pour ménager un mariage à un personnage laissé pour compte (p. ex. *La donna di garbo*, *Il tutore*, *La serva amorosa* ; simple servante, la protagoniste de cette dernière pièce touche beaucoup moins). Le Pantalone du *Vecchio bizzarro* qui est attiré par une jeune personne, pense quand même à la dot. Même un amoureux frappé par le coup de foudre n'oublie pas de s'assurer que la dot est convenable, ainsi dans *Le morbinose* (1758).

D'autre part, un oncle ou un frère ne consentent au mariage des jeunes filles que si on leur laisse l'usufruit de leur dot (*La madre amorosa*, *L'avaro*). Dans sa propre existence, Goldoni s'est d'ailleurs trouvé pris dans une liaison où la dot était problématique. En 1732, s'étant imprudemment engagé à faire la cour à une jeune personne aguichante, mais au fond une 'laidron' (sic), il s'aperçoit des suites calamiteuses que pourrait lui valoir une telle union : surtout les promesses financières de la famille de l'aimée sont peu fiables. Il opte donc pour la fuite, décision qui, interrompant sa carrière d'avocat vénitien, lui donne une première orientation vers le théâtre :

Je n'avois pas un état suffisant pour soutenir un ménage coûteux, encore moins pour égaler le luxe des deux couples fortunés (il est question dans le texte de deux autres mariages) mon cabinet ne me rendoit presque rien : j'avois contracté des dettes, je me voyois au bord du précipice, et j'étois amoureux (I, XXVI, vol. I, p. 120).

Conventions

Dans l'amour, les conventions jouent un rôle des plus importants. La dot, l'honneur et la famille présentent des impératifs qui, chez les personnages positifs, ne viennent pas seulement imposer, de l'extérieur, des bornes au désir, mais qui entrent comme composantes intégrantes du désir même.

Évidemment, les conventions ont également une fonction purement prohibitive : une des plus importantes veut que les vieux marient les jeunes avant de penser à de secondes noces pour leur propre compte. Ainsi dans *La madre amorosa* (1754), une mère sacrifie son propre second mariage pour assurer celui de sa fille. Si ces obligations ne sont pas remplies, c'est, comme nous le verrons, l'enfer familial qui menace.

Dans *Il vecchio bizzarro* (1754), Pantalón a satisfait également aux obligations de l'amitié. C'est seulement après que le jeune homme s'est avéré indigne qu'il le remplace. Ces obligations de l'amitié peuvent porter très loin, jusqu'au sacrifice. C'est ce que fait voir une comparaison de *Il vero amico* avec *Le Fils naturel* de Diderot.

Dans la pièce de Diderot, nous l'avons vu (cf. p. 81), la générosité est pure : Dorval se sacrifie pour l'ami qui souffre. Tout au plus, dans sa détermination il entre un enjeu métaphysique : il ne faut pas que la vertu soit malheureuse. Chez Goldoni Lelio (Clairville) aime Rosaura (Rosalie) qui ne l'aime plus. Elle aime Florindo (Dorval) et celui-ci accepte de l'épouser, croyant qu'elle n'est pas riche. Comme, lui, il l'est, il peut se permettre de suivre ses penchants. Fait important, Lelio, qui n'est pas riche non plus, comprend parfait-

tement qu'il ne peut pas prétendre à la main de Rosalie. L'amour cède le pas aux considérations financières (alors que dans le théâtre français de la première partie du siècle, les amants sympathiques auraient persévéré dans leur amour pour se voir à la fin récompensés par quelque reconnaissance qui aurait établi les conditions financières exigées). Or, Goldoni se passe parfaitement de la reconnaissance, ou plutôt, la reconnaissance ne fait que poser le vrai problème. On découvre que le père de Rosaura, vieil avare, est très riche, mais qu'il a caché son magot. On savait déjà qu'il a accepté en Florindo un prétendant qui aurait pris sa fille « sans dot » ! Cette découverte pose un cas de conscience à celui-ci : peut-il priver Lelio, son ami pauvre, d'un parti avantageux ? Le monologue qui le décide est presque déductif : la morale ne lui permet pas de jouer ce mauvais tour à son ami ; non seulement il le priverait de la jeune fille, mais, argument décisif, il le priverait d'une grande fortune.⁴³ Reste un autre problème : que faire de Rosaura qui aime Florindo, comme Rosalie aime Dorval ? On a vu comment Dorval ramène Rosalie à son premier amour, soit par des raisons, soit par la vue de Clairville souffrant dans une pantomime muette. A Florindo les raisons suffisent. Rosaura doit comprendre qu'il n'a pas changé d'inclination, ce sont les circonstances qui ont changé. De même, Lelio ne l'avait abandonnée que par nécessité.⁴⁴ Voilà en somme une manière très originale de résoudre un conflit d'amour, du moins depuis le Moyen Âge. Céder une femme à un ami contre la volonté de celle-ci cadre mal avec les codes amoureux (cf. p. 87). Pour Goldoni, le problème reste mineur et se résout, comme tant d'autres, assez facilement, mais on comprendra que cette conception des rapports entre conventions et amour ont eu quelques difficultés à passer les frontières de la Dominante.

LES SENTIMENTS. GOLDONI EST-IL LARMOYANT ?

Les larmes ont fourni son nom au drame larmoyant et l'exaltation de la vertu appartient à la définition du drame bourgeois ; elle devient opérante devant la souffrance, devant l'injustice et elle présuppose une nature humaine bonne et égale pour tous – sauf pour les méchants, qui constituent, on l'a vu (cf. p.

⁴³ La ragione per la quale Lelio mi cedeva Rosaura, era fondata sull'immagine della sua povertà. Adesso Rosaura è ricca, l'avaro non può negarle la dote ; onde io se la sposo, non solo privo l'amico della fanciulla, ma *gli tolgo una gran fortuna*. Il mio amore adesso è colpevole più che mai, diventa interessato, ed io sono in grado di commettere un latrocinio, e di commetterlo al più caro amico ch'io abbia (je souligne ; éd. Bettinelli III,20 ; vol. III, p. 635 s.).

⁴⁴ Ella mi dirà, come da un momento all'altro ti sei cambiato ? Mi burlavi, quando mi dicevi di volermi sposare ; o sei un uomo il più volubile di questo mondo ? Rispondo : non la burlavo, non son volubile. Si son cambiate le circostanze, onde ho dovuto cambiare ancor io. Quando era povera, Lelio non la poteva sposare, ed io la prendevo per amore e per compassione. Adesso che è ricca, torna a correre il primo impegno (che deve sposare Lelio) e tutte le leggi, e del Foro e dell'onestà, vogliono che sposi Lelio, il quale non ha ceduto mai per mancanza d'amore, ma per estrema necessità. Signora Rosaura, le ho voluto un gran bene, e pure per salvar l'onestà, per non tradire un amico, ho tutto sacrificato all'idolo dell'onore. Ho sposato una giovane che merita amore (Beatrice), e col tempo rinoscerò il suo merito e il mio dovere. (éd. Bettinelli III,24 ; vol. III, p. 1215).

90), un problème de taille. Une telle exaltation dans l'œuvre de Goldoni ? On pourrait laisser la parole à Goldoni lui-même. Évoquant *La putta onorata*, il écrit :

Quand je parle de la vertu, je n'entends pas cette vertu héroïque, touchante par ses désastres et larmoyante par sa diction (*Mémoires* II,3 ; vol. I, p. 256).

C'est Jonard (1977, p. 544) qui cite ce passage, mais pour s'inscrire en faux contre l'assertion de Goldoni. Contrairement au chercheur français, je serais enclin à la prendre à la lettre. Toutefois il faut s'entendre. En effet, Jonard est parfaitement conséquent selon son point de vue, mais certaines nuances sont à remarquer qui peuvent être intéressantes. Jonard définit la vertu comme « une disposition à accomplir des actes moraux par un effort constant de la volonté ». (1977, p. 537). La définition est excellente pour le drame jusqu'au drame bourgeois. Elle vaut même pour celui-ci, mais il s'y ajoute quelque chose de plus.

On pourrait se poser quelques questions supplémentaires : l'exaltation devant la souffrance d'autrui porte-t-elle à une action secourable ? quel est l'enjeu de la générosité ? Dans le cas de Goldoni, l'on ne saurait répondre à la première question simplement par la négative. Le rôle du conseiller secourable est très fréquent. Mais il existe des différences notables entre le drame bourgeois et le théâtre de Goldoni.

Cette différence joue également dans la motivation de la générosité : dans les deux pièces un homme se sacrifie à son ami, mais chez Diderot, il le fait à la vue de la souffrance de celui-ci, et pour des raisons quasi métaphysiques : il ne faut pas que l'homme bon soit malheureux, il faut qu'il existe une espèce de justice : à chacun selon son mérite, loi qui ne se réalise guère que dans certaines œuvres d'art et qu'on appelle donc souvent justice poétique.

Chez Goldoni, rien de pareil. Revenons à *Il vero amico*. Florindo se décide en raisonnant ; son monologue est bien moins pathétique que celui de Dorval (cf. *Le Fils naturel* III,9) et surtout, il met en avant des lois morales et des considérations d'ordre concret, pratique : il ne faut surtout pas priver un ami pauvre de la bonne fortune qu'est une fille richement dotée. Donc le sacrifice est fondé sur des règles, des arguments. Cela n'est pas une raison pour nier qu'il existe une exaltation devant la vertu ; et pourquoi se refuser d'appeler sublime ce renoncement en faveur de l'ami ? Mais la différence est nette.

Examinons un autre cas : *L'avvocato veneziano*, autre pièce traitée par Jonard (1977 p. 545). Il y est question d'un avocat qui, chargé d'un procès d'héritage, tombe amoureux de la femme qui constitue la partie adverse : en gagnant le procès, il la prive de son héritage. Pourtant il plaide et gagne, après quoi il épouse la déshéritée, lui rendant ainsi son rang social perdu. La jeune fille comprend parfaitement l'obligation dans laquelle se trouve son amoureux-adversaire. Non sans raison, Jonard peut ainsi établir un parallèle avec *Le Cid*. Mais il y a une différence importante. Dans *Le Cid*, Chimène

voit qu'elle ne pourrait pas épouser Rodrigue s'il ne venge pas son père. Elle fait plus que de le comprendre, elle l'encourage dans sa conduite. Elle – et partant l'amour – devient, en termes narratologiques, la destinatrice de Rodrigue, un peu, comme la Sophie du *Père de famille* de Diderot, bien que de toute autre manière.

Or Goldoni a repris un motif du Cid : le combat contre le père de l'aimée, dans une autre pièce, *La guerra*, mais avec un déplacement significatif. Il est vrai que chez Corneille Rodrigue obtient deux mots de reconnaissance de Don Gomès après l'avoir provoqué :

Viens, tu fais ton devoir, et le fils dégénère
qui survit un moment à l'honneur de son père (II,2)

mais c'est surtout Chimène qui comprend qu'il ne saurait agir autrement. Dans la pièce de Goldoni, c'est le commandant même qui promet sa fille à l'amoureux, une fois assuré de son rang et de sa dignité militaire (l'amoureux doit participer à un assaut donné à la place que défend le père). La fille est réduite au silence par son père (cf. p. 154, 158) ; elle pourrait même renoncer à son amour pour lui obéir (II,9).

Mais dans *L'avvocato veneziano*, l'avocat de son côté ne fait pas que suivre les prescriptions de l'honneur, il y voit également son utilité sociale. Dans la pièce, sa fréquentation de la jeune fille a éveillé la méfiance de son client. Or l'avocat le prie instamment de ne pas lui ôter ce procès : sa réputation serait ruinée, son avenir d'avocat menacé.⁴⁵ La différence entre Corneille et Goldoni repose certainement sur la différence entre le dit et le non-dit. Dans l'idéologie de Corneille, à composantes féodales tardives, Rodrigue aurait sans aucun doute vu sa gloire et donc son prestige diminuer, s'il n'avait pas vengé son père, mais cela est à peine exprimé. Goldoni, par contre, fait l'exposé de l'utilité sociale de l'honneur, ici comme dans bien d'autres pièces. Cela est un peu moins exaltant qu'un honneur 'absolu', avant-coureur de l'impératif catégorique, qui s'impose coûte que coûte et, si besoin est, contre les conventions sociales.

Dans *Il cavaliere di spirito o la donna di testa debole* (1757), inspiré de *Cénie* de M^e de Graffigny, un gentilhomme généreux renonce à séduire une femme, quand il apprend qu'elle est promise à un autre. Est-il besoin de faire remarquer combien ce renoncement doit au respect des convenances ? Et combien peu, au fond, compte l'amour ? Selon la morale de la pièce, les femmes cèdent facilement à une conduite énergique, ce qui, par un intendant, est exposé en termes crus : on peut violer les paysannes, mais non pas les dames de qualité (II,1).

L'erede fortunata met en scène un Pantalone généreux qui, après avoir constaté que son fils est prêt à renoncer au mariage avec celle qu'il aime, suit son exemple et renonce à son tour à épouser la jeune fille.⁴⁶ On au-

⁴⁵ Se no se tratta sta causa, son rovinà ; l'onor xe el capital più considerabile dell'avvocato (II,11).

⁴⁶ Pantalone : Egli (le fils) sa vincere la sua passione, ed io non saprò superar l'interesse ? (I,4).

ra remarqué que le renoncement du père se fait au milieu du premier acte. Ce qui est plus intéressant, c'est que le fils hésite à accepter l'offre du père, qui d'ailleurs, ici, n'est pas amoureux. Au fond, il n'acceptera qu'une fois que le vrai enjeu, l'aspect financier aura trouvé sa solution. En effet, l'enjeu du mariage est pour Pantalone l'héritage : la jeune fille est héritière universelle, à condition toutefois qu'elle épouse Pantalone. Dans le cas contraire, l'héritage est perdu pour la famille. Or, une ruse permet de contourner quand même le testament, aux dépens des héritiers désignés, qui, eux, se sont rendus coupables de procédés louches et ont voulu noircir la renommée de la jeune fille. Ainsi la justice poétique est sauvée, mais cela ne change rien au niveau des valeurs fondamentales. Il y a ici renoncement, mais moins en fonction du sentiment que comme un devoir rendu : le renoncement du fils oblige, certes, le père, mais ils sont tous les deux profondément d'accord sur les principes et l'argent l'emporte sur l'amour. A un certain moment, le fils a même peur que sa bien-aimée ne regrette bientôt de l'avoir épousée (II,9) ; en effet ce mariage la priverait de son héritage.⁴⁷ On voit encore une fois, combien le sentiment amoureux est imbu de normes sociales. Cela distingue Goldoni du drame bourgeois, dans lequel le renoncement doit être spontané (cf. *Le Fils naturel*) et le pardon du fils emporté le doit être tout autant (cf. *Le Père de famille*, la scène du pardon final pourrait faire penser aux toiles de Greuze). Techniquement, c'est l'intervention du hasard qui vient résoudre le conflit de valeurs : c'est un serviteur qui monte la ruse, procédé des plus communs, mais utilisé avec parcimonie par Goldoni.

La pièce fut un échec, échec qui provoqua Goldoni à promettre pour la saison suivante les célèbres 16 pièces. On peut se demander ici, comme pour l'échec de *Il vecchio bizzarro*, peu après que Goldoni s'était engagé au théâtre S. Angelo (cf. p. 138), s'il y a des raisons à cela au niveau des valeurs. Certes, le sort d'une pièce ne dépend pas uniquement du texte, loin de là. Pourtant, la pièce ne fut jamais plus représentée, mais Lessing s'y intéressa, esquissant quelques scènes d'une comédie : *Die Klausel im Testament* (vol. III, p. 332--336 ; 'La clause du testament' ; cf. Ortolani vol. II, p. 1310). L'intrigue romanesque avec ruses, quiproquos, duels et rencontres nocturnes compromettantes tient, il est vrai, beaucoup de la commedia dell'arte, mais cela ne devait pas entraîner un échec automatique, loin de là ! On peut donc se demander si les valeurs proposées dans *L'erede fortunata* contredisaient de manière trop évidente celles du public ?

Reste *Il padre per amore* (cf. p. 159) où la générosité du père – indéniable – consiste pourtant à vouloir garder une fille chérie, qu'il apprend n'être pas de lui.

On a peut-être eu l'impression que j'ai cherché à réduire 'la vertu héroïque, touchante par ses désastres et larmoyante par sa diction ». Tel n'est

⁴⁷ Volesse il cielo ch'ella fosse mia, senza il pericolo di vederla per me dolente! Ma ciò è impossibile, non posso di ciò lusingarmi. Rosaura non può esser mia. E se ella è disposta a sacrificare per me le sue sostanze, devo sacrificare per ella la vita (II,4).

pas mon propos. J'ai bien plutôt cherché à définir la vertu de Goldoni, qui ne perd jamais de vue les conventions, qui s'exprime autant par le raisonnement que par le sentiment et qui n'a aucune dimension métaphysique (lutte entre le bien et le mal avec pour enjeu le bonheur assuré des bons).

Toutefois, il faut bien garder le sens des nuances. Le fait que Goldoni ne soit pas 'larmoyant' : qu'il ne partage pas l'idée d'une vertu héroïque, n'empêche pas les larmes de couler dans ses pièces. Ainsi, dans le drame très autoritaire, *L'uomo prudente* (cf. p. 167), l'émotion est grande après le pardon final (III,27--28). Mais Pantalone passe facilement de l'attendrissement au calcul : Diana, la veuve que doit abandonner son fils, lui fait pitié, mais s'il lui offre une dot, c'est autant pour empêcher les gens de parler (de la tentative d'assassinat commis contre Pantalone). Les larmes ont probablement une fonction sociale, et l'on peut ouvrir ou fermer le robinet selon les exigences du moment. Les personnages de la comédie et du drame bourgeois, par contre, sont plutôt des incontinents.

Ce qui sépare la comédie larmoyante du théâtre de Goldoni est déjà sensible. La vertu souffrante est récompensée. Mais dans le drame bourgeois, cette vertu accède à un niveau philosophique, comme fondatrice de valeurs et c'est Diderot qui, à travers le théâtre de Lessing (qui, tout compte fait, reste plutôt sceptique sur le chapitre de l'exaltation) pointe vers le drame 'Sturm und Drang' (Schiller et Goethe jeunes) qui eux opposent de façon systématique conventions et valeurs. Par rapport à ces tendances, Goldoni fait plutôt marche arrière. Goldoni n'est larmoyant que de façon secondaire.

GOLDONI ET LE DRAME BOURGEOIS. LE BOURRU BIENFAISANT

J'espère avoir montré combien Goldoni se distingue, non seulement du drame bourgeois proprement dit, mais également de la comédie larmoyante française : conception de l'homme, de la famille, des conventions, de l'autonomie du sujet, tout distingue Goldoni de ses contemporains français. Mais lorsque Goldoni écrit pour un public français, que se passe-t-il ? Si l'on fait abstraction de son travail pour le Théâtre Italien, le seul vrai succès de Goldoni à Paris fut la représentation en 1771 du *Bourru bienfaisant* à la Comédie Française. La pièce ressemble pour l'intrigue à *La casa nova* (cf. p. 133). Seulement, l'oncle bienfaiteur est présent dès le début de la pièce. Ce personnage est un homme de qualité, économiquement à l'aise, c'est-à-dire sans problèmes sociaux. C'est une figure située dans la vie privée (selon la définition moderne du terme, occupé à voir ses amis, grand joueur d'échecs ; l'oisiveté domine). Par conséquent, encore plus que dans le drame bourgeois, l'espace devient, ou redevient abstrait, et la problématique se limite aux 'relations' (de famille), sans s'occuper des 'conditions', si bien représentées dans les comédies italiennes où elles sont mises en relation avec la famille et avec les caractères. Goldoni a dû sacrifier son espace social, n'étant probablement pas capable de représenter une civilisation qui n'était pas la sienne. Qui plus est, la société française, plutôt attirée par l'intégration sociale, n'eût probablement pas offert un public curieux de voir représen-

ter des problèmes particuliers à des groupes sociaux, sinon sur le mode comique. D'ailleurs, les chercheurs italiens, tout en accordant au *Bourru* un succès d'estime, ne retrouvent pas leur Goldoni sous l'accoutrement français. Ce que l'on a peut-être moins vu, c'est que Goldoni, connaisseur de publics différents, a bien compris le système dramatique français et sait parfaitement jouer sur ses codes.

Le caractère du protagoniste l'emporte donc sur sa condition sociale, neutralisée pour ainsi dire. Il est caractérisé par le défaut de ne jamais écouter les autres ; il est bourru et possède donc un caractère, caractère sans rapport direct avec sa condition, mais défaut grave pour une civilisation qui se veut fondée sur la conversation et le dialogue.

Au fond, il est la bonté même, et c'est son impatience seule qui crée les problèmes de la pièce. Goldoni a donc mis en scène la bonté incarnée, mais la bonté abstraite, assaisonnée d'un péché véniel et non pas l'amitié prudente et réfléchie que l'on trouve dans les comédies vénitiennes. D'ailleurs aucun des personnages, on le verra, n'est dépourvu de bonté, et l'on trouve donc réalisé un des traits du 'drame bourgeois'. Le 'méchant' pur, seule expression possible du mal, ne fait pas son apparition dans cette pièce.

Donnons un résumé qui mette en relief ces traits : L'oncle veut faire du bien à une nièce sans dot. Il lui demande donc si elle aime quelqu'un, ne laissant pourtant pas le temps à la timide jeune fille de s'exprimer. Croyant qu'elle n'a pas d'amoureux, il la destine à un de ses vieux amis, qui accepte, mais à condition que la nièce elle-même accepte ; d'abord cet ami se trompe sur les sentiments de la nièce, puis, s'apercevant de son erreur, il se retire. A ce moment l'oncle se croit trahi, son ami refuserait d'entrer dans sa famille parce qu'elle contient un élément problématique, le neveu de l'oncle, frère de la nièce, qui est ruiné et socialement déconsidéré. Ce neveu dépense beaucoup pour l'amour de sa femme (donc lui aussi est bon), et l'on dit que celle-ci, égoïste, le pousse vers la ruine (mais l'on se trompe : elle ne se rend pas compte de l'état des finances de son mari : elle aussi est bonne!). La nièce, de son côté, pense que sa belle-sœur voudrait la faire enfermer dans un couvent (autre erreur!). Finalement, la femme dépensière va voir l'oncle, lui demande sincèrement pardon, sans la réflexion, et peut-être la feinte, qui se trouve dans la scène correspondante de *La casa nova*, et celui-ci rétablit les finances du neveu sans lui imposer les conditions de soumission quasi totale qui se trouvent dans la pièce vénitienne.

Comme on le voit, la pièce est construite sur l'usage en cascade de quiproquos moraux. Les défauts des personnages sont des plus légers : au fond, et ce fond de bonté compte énormément, il sont tous bien intentionnés. A tel point que le lecteur moderne se demandera peut-être si une pointe d'ironie ne perce pas sous ces traits répétés. Qu'est-ce qui empêche de lire cette pièce comme un commentaire méta-poétique du genre adopté ? On pourrait probablement encore la monter, rien qu'en accentuant ces exagérations, faisant donc de la pièce une critique souriante d'un système dramatique des plus problématiques.

En effet, la seconde moitié du XVIII^e siècle n'offre pas au rire un climat propice, mais Goldoni a trouvé avec une sûreté d'instinct admirable un des minces filets qui restait : la bonté raide ou exagérée, ridicule par les quiproquos qu'elle contribue à créer.

Diderot commentateur du 'Bourru'

Rares sont pourtant les dramaturges qui fassent la critique du trop de bonté, du trop de vertu. Chez Goldoni, le bourru n'est pas corrigé de son impatience et Diderot, dans sa version du dénouement, renforce l'incorrigibilité de ce caractère. Par contre, la bonté extrême qui provoque des situations comiques n'est pas inconnue et reste une des ressources principales de cette fin de siècle. Nous avons déjà rencontré dans *L'École des amis* un personnage qui crée des malheurs par ses interventions bien intentionnées (cf. p. 66 ss.).

Le Bourru bienfaisant fut très bien accueilli par les mêmes 'philosophes' qui s'étaient déchaînés contre son *Padre di famiglia* (cf. vol. VIII, p. 1353 s.). Diderot lui-même, dans *Jacques le Fataliste*, a également rendu justice à Goldoni, son ancien adversaire par personnes interposées, mais comme ce roman ne fut pas publié du vivant de l'auteur, Goldoni n'a probablement pas eu la satisfaction de ce revirement. Diderot suggère même un ajout :

J'aurais introduit dans cette pièce, si j'en avais été l'auteur, un personnage qu'on aurait pris pour épisodique, et qui ne l'aurait point été. Ce personnage se serait montré quelquefois, et sa présence aurait été motivée. La première fois il serait venu demander grâce ; mais la crainte d'un mauvais accueil l'aurait fait sortir avant l'arrivée de Géronte. Pressé par l'irruption des huissiers dans sa maison, il aurait eu la seconde fois le courage d'attendre Géronte ; mais celui-ci aurait refusé de le voir. Enfin, je l'aurais amené au dénouement, où il aurait fait exactement le rôle du paysan avec l'aubergiste (Diderot vient de raconter une nouvelle où ce paysan, venu pour demander un secours financier, réussit finalement à se faire prier de l'accepter par l'aubergiste qui a d'abord refusé) ; il aurait eu, comme le paysan, une fille qu'il allait retirer des écoles pour entrer en condition ; lui, il se serait déterminé à mendier jusqu'à ce qu'il se fût ennuyé de vivre. On aurait vu le Bourru bienfaisant aux pieds de cet homme ; on aurait entendu le Bourru bienfaisant gourmandé comme il le méritait ; il aurait été forcé de s'adresser à toute la famille qui l'aurait environné, pour fléchir son débiteur et le contraindre à accepter de nouveaux secours. Le Bourru bienfaisant aurait été puni ; il aurait promis de se corriger : mais dans le moment même il serait revenu à son caractère, en s'impatientant contre les personnages en scène, qui se seraient fait des politesses pour rentrer dans la maison ; il aurait dit brusquement : *Que le diable m'emporte les cérem...* Mais il se serait arrêté court au milieu du mot et, d'un ton radouci, il aurait dit à ses nièces : « Allons, mes nièces ; donnez-moi la main et passons ». – Et pour que ce personnage eût été lié au fond, vous en auriez fait un protégé du neveu de Géronte ? – Fort bien ! – Et ç'aurait été à la prière du neveu que l'oncle aurait prêté son argent ? – A merveille ! – Et ce prêt aurait été un grief de l'oncle contre son neveu ? – C'est cela même. – Et le dénouement de cette pièce agréable n'aurait pas été une répétition générale, avec toute la famille en corps, de ce qu'il aurait fait auparavant avec chacun d'eux en particulier ? – Vous avez raison. – Et si je rencontre jamais M. Goldoni, je lui réciterai la scène de l'auberge. – Et vous ferez bien ; il est plus habile homme qu'il ne faut pour en tirer bon parti. (ŒR, p. 593 s.).

Ainsi Diderot quinze ans après, semble s'être converti au nouveau comique, qu'il sait même renforcer : en motivant les dépenses du neveu, non plus par une femme insouciante, mais par la générosité, l'atmosphère de bonté s'intensifie. D'autre part, il est intéressant que, renonçant à la présence finale sur scène de tous les personnages, Diderot abandonne le tableau, si important dans sa première esthétique et réalisé dans ses deux premières pièces, et renforce le nouveau comique par le finale qu'il propose. Il semble d'ailleurs bien que la figure du bourru bienfaisant dérive du bilan d'une vie que Diderot commence à tirer. Bien des personnages des derniers grands romans en témoignent : Gousse ou le capitaine de Jacques par exemple, mais quant au nouveau comique, Diderot ne fait que s'en servir brillamment. Notons en passant que si Diderot dit bien que Géronte est un caractère, il en est un qui n'est déterminé que par un défaut mineur : l'éventail des caractères possibles se trouve fortement restreint par la nouvelle esthétique, car les vices moliéresques auraient posé des problèmes de morale.

L'on sait qu'avec *Le Paradoxe sur le comédien*, Diderot s'est détourné de l'esthétique sentimentale qui postule au fond qu'un sentiment se transmet directement de personne à personne, d'auteur à lecteur, de comédien à spectateur, pour préconiser l'effet produit sur le spectateur par un acteur maître de soi (cf. p. 89 et Truchet 1974, vol. II, p. 1365 s.). Diderot donne un autre exemple de la nouvelle esthétique avec *Est-il bon, est-il méchant ?*, certainement la meilleure pièce de l'auteur, écrite dans la période mûre de l'autocritique. Dans cette pièce, Diderot se met lui-même en scène, non seulement pour donner à un autre l'occasion d'exposer ses idées – comme dans *Les Entretiens sur 'Le Fils Naturel'* – mais pour faire son autocritique, comme dans *le Neveu de Rameau*. Je ne résumerai pas l'intrigue. Il suffit de savoir qu'un nombre d'interventions bien intentionnées sont sur le point de créer de sérieuses difficultés et d'entacher la réputation du Diderot-personnage, le tout provoquant un comique irrésistible.

Lessing : Minna von Barnhelm

Il n'y a pourtant guère qu'un Lessing qui, dans *Minna von Barnhelm* (1767), va jusqu'à thématiser ouvertement les excès de la vertu, la raideur morale. Le major Tellheim, le protagoniste masculin a subi des torts. Il pourrait en faire une idée fixe, comme plus tard le *Michael Kohlhaas* de Kleist. La haine du genre humain n'est au fond qu'un renversement de la supposition de la bonté de l'homme. Comme on le sait, le dénouement de cette pièce met le protagoniste masculin devant l'alternative d'entraîner dans le malheur celle qu'il aime ou de persister dans sa vertu raide du refus. Il opte pour l'amour, même dans l'indigence, abandonnant ainsi l'exigence métaphysique de voir la vertu toujours récompensée. Que l'alternative soit une feinte (Minna, sa bien-aimée n'est pas pauvre comme elle le lui fait croire), que les torts soient finalement redressés par une lettre royale (deus ex machina) ne nous occupera pas ici. Même sans la richesse de Minna et sans la justice – tardive – du souverain, le conflit n'aurait pas été tout à fait insoluble, n'aurait pas

entraîné nécessairement le malheur complet des deux amants. Ils auraient pu prendre leur parti, accepter le monde comme il est et jouir d'une vie modeste, mais paisible. Une telle fin n'aurait pas été exaltante, quoique très probable (et les dénouements probables sont rares). En plus, chez Lessing, la vertu inflexible est tempérée par le sourire, l'impératif catégorique, en voie d'élaboration, par la souplesse, comme le voudra plus tard le Schiller de l'*Ästhetische Erziehung*.

D'autres exemples

Les Danois ne tardent pas à emboîter le pas. P.A. Heiberg, l'écrivain danois plus tard exilé en France à cause de sa critique radicale, écrit vers la fin du siècle *Menneskekjenderen eller de falske Forhaabninger*⁴⁸ ('Le Connaisseur des hommes ou les attentes déçues'). Alviis ('Omniscient'), nom inspiré probablement par 'Allworthy', personnage d'une grande bonté qui, dans *Tom Jones* de Fielding se laisse pourtant tromper par le méchant Blifil. Fielding fait donc, dans un roman, il est vrai, la critique de la bonté sans *jugement* (cf. à ce propos Iser 1972, p. 57--93). Le protagoniste danois croit qu'un ami français est tout à fait endetté et veut lui venir en aide ; puis il en vient à croire que son propre oncle est ruiné et lui offre sa bourse (mais les scellés posés sur la porte sont dus à un décès dans la maison), que le père de sa bien-aimée est provoqué en duel (il s'agit d'une partie d'échecs), que l'ami est amoureux de sa fiancée (il offre de la lui céder, mais l'ami est amoureux de la sœur d'Alviis), que la fiancée est enceinte d'un inconnu, et Alviis se charge de tous les frais (notons en passant la libéralité sans préjugés de ce procédé ; pourtant il s'agit d'une chatte qui a mis bas une portée de chatons). La pièce est loin d'être réussie : son défaut le plus grave est qu'elle se résout en épisodes, mais la veine comique où elle puise est celle des malentendus provoqués par les bonnes intentions.

Conclusion

Les trois exemples pris chez Goldoni, Diderot et P. A. Heiberg montrent la nouvelle fonction des *quiproquos* moraux : ils ne sont pas, comme auparavant, provoqués par des méchants ou par des adversaires, mais soit par le hasard, soit par le peu de jugement du protagoniste positif.

D'autres voies d'issue du comique menacé s'ouvrent pourtant. L'une, radicalement opposée à celle que nous venons d'évoquer est la reprise du rire d'exclusion, tel que l'on le verra dans le théâtre à tendance politique. Si dans son *Mariage de Figaro*, Beaumarchais conserve encore la réintégration de ses personnages moyennant l'utilisation de la conversion et des quipro-

⁴⁸ imprimé pour la première fois dans P.A. Heiberg : *P.A. Heibergs samlede Skuespil* 1, édités par K.L. Rahbek. Schulz, Copenhague 1806. Je n'ai pas trouvé la date précise de la rédaction. Comme il est question dans la pièce d'un émigré français qui espère pourvoir rentrer et récupérer ses biens, il faut probablement la situer après la chute de Robespierre (1794). Dans la pièce, la France est toujours une république ; elle le resta jusqu'en 1804, mais probablement Heiberg a écrit sa pièce avant son exil en 1800.

quos, il s'y approche pourtant du pôle satirique et du rire d'exclusion, qui ne ménagent que superficiellement les personnages négatifs. Une autre possibilité, déjà évoquée à propos de Beaumarchais (cf. p. 59, 90), est l'expulsion du méchant, procédé repris par Mercier, qui lui aussi ne dédaigne pas, malgré ses théories audacieuses les reconnaissances de toutes sortes (cf. p. 103).

LES STRUCTURES NARRATIVES

Les structures narratives possèdent chez Goldoni leur originalité. Elles dépendent étroitement de sa volonté moralisatrice, et elles se trouvent en interdépendance étroite avec la qualité esthétique de son œuvre. En effet, c'est grâce à un certain nombre de procédés qui peuvent choquer le lecteur actuel que Goldoni arrive à dénouer naturellement ses pièces, sans trop recourir aux procédés éculés des reconnaissances, 'deus ex machina' etc. Signalons un trait marquant : si je ne me trompe, on ne trouve parmi les pièces examinées que trois reconnaissances sociales, (la possibilité a du schéma de la page 17, cf. le schéma p. 219 ss.) : *La Pamela*, *I Pettegolezzi delle donne* et *La scozzese*. Ses fins heureuses sont parfois amères ; son bonheur est modeste et ressemble souvent à l'acceptation du possible ou d'un compromis réalisable. Le théâtre de Goldoni est loin de l'exaltation, ou si exaltation il y a, elle est d'un type tout particulier que j'ai tenté de cerner et que tout le monde n'a peut-être pas pu goûter (cf. p. 139). Sans aucun doute, les comédies de Chiari ont mieux satisfait à l'exigence du 'happy end'.

Exemple positif vs exemple négatif

Sur ce point, Goldoni utilise beaucoup de formes couramment utilisées dans la première moitié de son siècle ou même plus anciennes. Ainsi l'exemple positif accompagné de l'exemple négatif (cf. p. 22). Par rapport au théâtre de Molière, un déplacement s'est opéré : c'est désormais l'exemple positif qui est dominant, accompagné d'un contre-exemple : bonne mère vs mauvaise mère (*La buona madre*), bon père vs mauvais père (*Il padre di famiglia*), bon fils vs mauvais fils (*Il tutore*), bonne fille vs mauvaise fille (*La donna volubile*), bonne famille vs mauvaise famille (*La buona famiglia*), un ou deux amoureux acceptables vs un amant ridicule ou odieux (*La donna bizzarra*), bon commerçant vs mauvais commerçant ou mauvais sujet (*I Mercatanti*). Je n'ai donné qu'un exemple type par catégorie, l'analyse des relations familiales en fournira d'autres (cf. p. 151 ss.).

On trouve parfois, mais de façon moins systématique, la même structure dans les comédies françaises précédentes et dans le théâtre anglais, allemand et danois contemporains ou antérieurs à celui de Goldoni. Notons toutefois que Goldoni semble rendre plus fréquente cette structure et qu'il ne la limite pas aux relations familiales ou personnelles (l'amitié), mais qu'il l'étend aux conditions sociales.

Goldoni est parfaitement conscient de cette technique qu'il a commenté à plusieurs reprises.⁴⁹ Il insiste sur la mise en parallèle du vice et de la vertu, ce qui met en relief celle-ci. Notons en passant qu'il ne s'agit pas de la vertu sévère, mais que la plaisanterie et le comique peuvent y trouver leur part. Ici comme ailleurs, c'est l'exemple positif qui lui tient plus à cœur que l'exemple négatif de la comédie classique.

L'expulsion

Quand on parle d'expulsion, il faut surtout s'entendre sur les termes. Il a été question d'exclusion tragique et d'exclusion comique (cf. p. 32 s).

L'exclusion comique existe certes : le ridicule est rejeté. Faisons provisoirement abstraction du personnage ridicule qui se corrige *in extremis*. Pour les non-corrigibles, il reste l'exclusion. Mais traditionnellement l'exclusion fonctionne à partir d'un ethnocentrisme : dans la grande majorité des comédies traditionnelles, l'expulsé n'appartient pas à la famille, au cercle étroit. Sur ce point, Goldoni passe outre et n'hésite pas à écarter, définitivement semble-t-il, un fils. C'est le cas dans *Il bugiardo* et *L'incognita*. Quant à la seconde femme, elle se trouve, par rapport à la famille de son mari, dans une position un peu marginale. Ainsi, pour les contemporains de Goldoni, son départ n'a pas dû causer trop de problèmes (*Il padre di famiglia*). Nous verrons d'autres exemples d'exclusion par la suite.

L'exclusion tragique, qu'accompagne le plus souvent pitié et terreur, c'est-à-dire une certaine identification avec la victime, ne devrait pas nous intéresser à propos de comédies. Si néanmoins elle entre parfois en fonction, c'est que nous avons parfois tendance à nous identifier avec l'expulsé : nos valeurs modernes entrent en conflit avec celles que présupposent le théâtre de Goldoni. Ainsi le défaut de trop dire est une faute grave qui vaut l'expulsion à un bavard, pourtant sympathique (*Il Contrattempo*), car il a mis en péril, par ses indiscretions, la réputation d'une jeune fille. Une fille qui ne peut pas choisir un mari est mise au couvent (*La donna volubile*). Et je ne compte pas les serviteurs et autres personnages périphériques par rapport à la famille renvoyés ou punis, exécutions souvent sommaires que Goldoni pratique fréquemment. Pourtant, renvoyer des serviteurs a certes dû être une pratique sociale courante, mais dans les comédies, les serviteurs avaient souvent la fonction d'adjuvants des jeunes amoureux. Dé-

⁴⁹ Contenti dovrebbero essere di ritrovarvi un Protagonista vizioso, coloro che ad imitazione delle antiche, così vorrebbero le Commedie moderne ; ma io non sono di ciò persuaso, e mi faranno giustizia i più delicati ancora, che grata rendesi molto più la Commedia, quando l'argomento di essa appoggiato veggasi ad una virtù ; ad una virtù, io intendo, non tragica, non severa, ma che il lepido soffra, il piacevole, il comico, e che il vizio abbia in aspetto più ridicolo, in suo confronto ; poichè se vogliono i partigiani dell'antichità, che questo il soggetto abbia da essere della Commedia, unicamente perchè dall'odio ch'egli eccita, s'innamorino gli uditori della virtù, meglio s'avrà l'intento, se questa meglio risalta, e più ridicolo sarà il vizioso, se più lo sfregia il confronto. (*La donna vendicativa*, préface vol. IV, p.1010 s.)

voués dans le théâtre de Molière, ils commencent sous la Régence à regarder de plus en plus leur propres avantages (le nom Crispin est emblématique à cet égard), mais ne sont généralement pas pour autant punis, sauf exceptions.

L'Épreuve

Dans *Il Padre di famiglia*, un fils est envoyé quatre ans en voyage d'affaires et une fille au couvent pour leur apprendre à mieux se tenir. Ils sont coupables entre autre choses d'avoir contracté un mariage secret. (Par contre, le précepteur malhonnête est puni par la justice, donc exclu). Cet exemple se rapproche ainsi de l'épreuve. Le fils pourra se corriger, et se corriger par le travail traditionnel et emblématique : le commerce en pays étranger (activité qui avait d'ailleurs perdu quelque peu de son importance dans la Venise du XVIII^e siècle, mais qui gardait sa valeur de référence symbolique). Après ce temps d'essai, les jeunes pourront réaliser le mariage secret qu'ils ont contracté à l'insu de leurs parents. Cozzi (1978--79, p. 148) insiste sur le fait que Goldoni tient ainsi compte de la pratique courante des mariages secrets. Mais la sévérité est bien affichée et nulle conversion ou reconnaissance ne vient récompenser cette habitude sociale problématique et contestée par les moralisateurs. Si, une fois, Goldoni accepte que les règles soient enfreintes, il justifie la fille par l'incapacité du père et de la mère à s'entendre (*La sposa sagace*), alors qu'à l'abbé Chiari le mariage secret ne semble pas poser de problème. En effet, il en présente un comme une pratique tout à fait acceptable (cf. p. 121). Dans la comédie citée, il y a un autre mariage à la fin, et Goldoni observe dans une large mesure la convention qui veut qu'une comédie se termine par un ou plusieurs mariages. Mais dans *Il giuocatore* (1750), Pantalone père impose également une épreuve : il ajourne un mariage d'un an pour qu'un joueur repent amoureux de sa fille puisse prouver le sérieux de sa résolution de ne plus jouer.

La Conversion

La conversion, nous l'avons vu (cf. p. 20, 165), est courante dans les comédies de différents âges et pays. Le personnage ridicule peut à la fin se convertir et même être réintégré. Au début du siècle, cette catégorie se répand de plus en plus.

La conversion est ainsi emblématique de la nouvelle sensibilité européenne, mais dans le drame bourgeois proprement dit elle a tendance à se modifier : en effet, la bonté fondamentale des personnages est, théoriquement du moins, incompatible avec une conversion considérée comme un rejet du mal. Restent évidemment les fautes légères, mais dans les pièces d'un Diderot ou d'un Sedaine la conversion, sans disparaître complètement, a tendance à laisser la place à la pure commisération devant la vertu souffrante ou à la générosité généralisée.

Goldoni n'en arrive que rarement là. Quant il s'agit de jeunes gens, la conversion se trouve le plus souvent solidement appuyée par la force. Son théâtre moralisateur use abondamment de la catégorie de la conversion et, somme toute, souvent sous ses formes traditionnelles, avec parfois les larmes du repentir en plus. Il arrive évidemment qu'un jeune prenne son parti, se disant qu'il est temps de penser au positif, de se marier, comme Momolo dans *L'uomo di mondo*. Mais le plus souvent ceux qui se convertissent ne sauraient guère faire autrement. Ils sont virtuellement menacés par la justice comme dans *L'uomo prudente*, (cf. p. 167) ou dans *la moglie saggia* (cf. p. 159, 165). Dans *La buona moglie*, ce sont moins les remontrances de Pantalone qu'une dure expérience, la mort violente du mauvais ami, qui convertit le jeune mari moralement faible. Dans *Il feudatario*, le jeune noble se trouve également contraint, à moins de risquer de tout perdre, d'épouser l'héritière du fief. Dans *Le femmine puntigliose*, la bourgeoise doit bien se rendre compte qu'il est impossible de pénétrer dans les milieux nobles ; *La bottega del caffè* nous présente deux maris plus ou moins infidèles : l'un se rend compte du mauvais état de ses affaires et l'autre est démasqué par sa femme ; il ne lui reste que le repentir. Dans *La donna di maneggio* le repentir de ne pas avoir obéi au père est tout au plus un piment ajouté à la force (et pas seulement à la persuasion) de la protagoniste énergique (cf. p. 135). Dans *La buona madre* un fils est tiré par les oreilles vers celle que sa mère lui veut faire épouser.

C'est dire que le repentir est moins intériorisé, qu'il a un côté presque officiel en tant qu'acte de soumission. Ce qui d'ailleurs rend peut-être mal posée la question de savoir si la nièce de *La casa nova* est sincère ou non (cf. p. 133).

Dans d'autres cas, la conversion est toute intérieure et équivaut à une rentrée dans l'ordre social comme dans *La locandiera* ou *La trilogia della villeggiatura*. Dans ce chef-d'œuvre, c'est la protagoniste Giacinta qui se reprend : se sentant attirée par l'amour de Guglielmo, elle revient à Leonardo à qui elle avait donné sa parole.

Restent quelques pièces où c'est l'autorité, Pantalone, qui abandonne son amour au profit de celui de son fils ; il s'agit, dans ces cas-là, de la récompense de la vertu. Dans *La putta onorata*, Bettina a vertueusement résisté aux embûches qui lui étaient tendues ; dans *L'erede fortunata*, Pantalone avant de renoncer a déjà vu son fils prêt à le faire. C'est le cas aussi dans *Il vero amico*, où pourtant la générosité est strictement articulée selon le code social (cf. p. 138 s.).

LA FAMILLE

La famille est, dans le 'drame bourgeois' aussi bien que chez Goldoni, une institution extrêmement importante. Il en a été question tout le long de ce travail, mais il est temps de tenter une esquisse en synchronie de la famille goldonienne pour relever les traits marquants par lesquels elle se démarque de la famille française. Plus tard, nous verrons si l'on peut constater, dans le

théâtre de Goldoni, une évolution des rapports entre les membres de cette famille.

On sait combien la famille a été valorisée dans le drame bourgeois et même dans la comédie sentimentale précédente. Il n'est pas rare de trouver des époux qui, malgré des désaccords, éprouvent de l'affection l'un pour l'autre. Goldoni s'intéresse, lui aussi, beaucoup à la famille, mais il y a dans sa manière de voir une grande originalité qui pourrait laisser supposer que la réalité qu'il traite possède ses caractéristiques particulières.

Sur ce point il faut pourtant faire également attention. Il semble que la famille vénitienne ait été en pleine évolution : notamment femmes et filles sortaient beaucoup plus librement que par le passé (Georgelin 1978, p. 731). Goldoni donne pour exemple à suivre les mœurs d'un passé présenté comme glorieux, ce qui paraît d'ailleurs assez fréquent, même dans les chefs-d'œuvres, à ne citer que Dante et Boccace.

Une famille modèle

On trouve la description d'une famille modèle dans *La buona famiglia* (1755), une des comédies les plus insipides que Goldoni ait écrites, mais qui expose de façon presque paradigmatique un certain nombre de valeurs familiales. Y sont exposés la soumission des enfants aux parents, de la femme au mari et le respect que toute la famille porte au grand-père qui y règne en maître adoré. La femme doit obéir au mari et celui-ci doit être bienveillant à son égard et la reprendre avec douceur, si besoin en est. Une seule fois elle agit de sa propre initiative, prêtant 100 sequins à la femme de la mauvaise famille, représentée comme repoussoir. En bonne bourgeoise, elle s'est pourtant assurée d'un gage, ce qui n'empêche pas son mari de l'avertir que la dépendance de la femme doit être constante et illimitée (II,1). C'est le grand-père qui réconcilie le couple.

Le fils, qui va à l'école, y rencontre évidemment des amis, mais cette compagnie doit être surveillée (II,7). La fille s'occupe à filer (I,1), elle voudrait aller à l'école, mais bien que son père lui reconnaisse des dons pour les études et qu'il sache que d'autres femmes s'y sont appliquées avec d'excellents résultats, il exige qu'elle apprenne à conduire une maison, les femmes étant plus propres à ces travaux (I,8). La fille soumise s'excuse d'avoir fait cette demande. On donne donc des marques de distinction au fils de préférence à la fille : le grand-père le sert avant sa sœur (I,3). Et la fille ne doit pas se mettre à la fenêtre (III,9), seul moyen de contact des jeunes filles avec l'extérieur et dont ne se privent pas nombre d'autres protagonistes positives. On traite les domestiques avec humanité et compréhension, et ils sont donc dévoués à leur maîtres. Les parents penseront à la dot de leur fille, mais le grand-père lui a légué 10.000 écus, qui pourront servir de dot (et ce n'est qu'à trente ans que la fille pourra en disposer elle-même, au cas où elle choisirait de ne pas quitter la maison paternelle).

Le grand-père ayant demandé à tous les membres de la famille s'il faut recevoir, ils sont unanimes à refuser : il vaut mieux rester en famille et

se coucher quand on a envie. Font exception quelques amis : le parrain, l'apothicaire, le médecin qui savent se retirer de bonne heure (I,8).

Mais évidemment la bonne famille ne saurait fournir l'intrigue ; celle-ci est créée par une mauvaise famille – sans enfants où les époux vivent chacun pour soi, se trompant économiquement l'un l'autre. A la fin, le grand-père impose à la mauvaise famille, qu'il a réconciliée, de ne plus mettre les pieds chez lui ; il y a donc exclusion des mauvais, même après leur conversion. Et surtout, dans cette comédie règne une présupposition qui sous-tend également l'idéologie de Pantalone : que la vie puisse être réglée de sorte à éviter tous les maux ; que par un calcul exact on en arrive au bonheur. C'est une présupposition que Goldoni partage avec son siècle, mais qu'il ose exposer avec plus de clarté que bien de ses contemporains.

Cette pièce présente, à ma connaissance, la seule famille complète qu'ait mise en scène Goldoni. Dans les autres cas, il s'agit soit de secondes noces, soit de veuvage, soit d'un couple sans enfants. Au fond, dans la majeure partie des cas, Goldoni ne parle que de familles incomplètes. A cela s'ajoute qu'assez souvent les fils ne semblent pas vivre leur jeunesse en famille. Un fils qui revient n'a évidemment pas la même familiarité avec son père que celui qui a vécu une grande partie de son existence sous le toit paternel, ce qui semble être le cas pour *Le Père de famille* de Diderot ; ce père s'est activement occupé de l'éducation de son fils (cf. p. 95). La famille n'est pas chez Goldoni devenue le lieu harmonieux qu'elle tend à être dans le drame bourgeois.

Célibat ou mariage ?

Je vais maintenant enregistrer quelques particularités de la famille goldonienne. Notons tout d'abord un certain nombre de comédies dont le personnage principal se réjouit de n'avoir pas à se marier. Le mariage peut être une obligation : il faut assurer la continuation de la famille, il n'est pas toujours un plaisir, et dès lors que la famille n'est pas une unité économique, une de ses raisons d'être disparaît. Si donc on peut charger quelqu'un d'autre de la procréation nécessaire, cela peut justifier le célibat. En traitant l'hédonisme de Goldoni, nous avons rencontré un certain nombre de célibataires masculins (cf. p. 133). Dans *Il cavaliere di buon gusto* (1750), l'oncle charge le neveu de la continuation de la famille pour pouvoir jouir de tous les agréments de la vie, y compris les belles femmes.

Chose curieuse, on trouve dans la réalité vénitienne des comportements semblables. Ainsi Andrea Tron, homme politique important et donc figure exemplaire, n'avait nul désir de se marier. « Il se félicita qu'un frère eût bien voulu en 'accepter le poids' ». Ainsi sa famille ne s'éteindrait pas (lettre du 6.9.1746, citée par Georgelin 1978, p. 757). Ce comportement, note Georgelin, a partie liée avec la dénatalité qui caractérisa la noblesse vénitienne. Par contre, le drame bourgeois de Diderot invite les hommes à la procréation. (cf. *Le Fils naturel*, IV,3 et *Le Père de famille*, II,2). Pour Goldoni, contrairement aux philosophes français, le célibat convient également à un philo-

sophe, comme dans *Il filosofo inglese* (1754). On dirait presque que Goldoni préfère au fond le célibat, n'eût été l'obligation de continuer la famille. Dans la dédicace à *Le femmine puntigliose* il parle de tout le bien qu'apporte la liberté ; liberté veut dire affranchissement de la chaîne qu'est le mariage (vol. II, p. 1115 s.).

Nous voyons également, dans plusieurs comédies, le conflit entre rivaux résolu par le renoncement du protagoniste. Évidemment, Goldoni y exprime à l'occasion sa répugnance à forcer directement la volonté d'une jeune personne (du moins quand il écrit pour la noblesse), mais le renoncement de la part d'un personnage sympathique, auquel se sont identifiés les spectateurs, n'est possible que si auteur et public ne placent pas les valeurs de l'amour par-dessus tout. C'est le cas dans *Il cavaliere di spirito o la donna di testa debole* (1757) et dans *L'apatista o l'indifferente* (1758) ; les deux pièces font partie du théâtre de société représenté chez le marquis Albergati à Zola. 'L'amant de lui-même' (*L'amante di se medesimo*, 1756) se laisse finalement, mais à grand-peine, convertir au mariage, et se décide à abandonner le libertinage. Le mariage par obligation se trouve évoqué, sèchement mais sans problématisation, comme une conduite qui va de soi, dans *la Guerra*. Un cadet de grande noblesse ayant embrassé la carrière militaire, s'est marié après la mort de son aîné (cf. p. 141, 158).

Du côté féminin, si la veuve de *La buona madre* (1760) se choisit un beau joveur pour la consolation de ses vieux jours, elle espère pouvoir le dominer : c'est probablement le sens d'un détail final : elle lui enlève le stylet (cf. p. 137). Dans *La vedova scaltra* (1748), Rosaura jouit de sa liberté, mais consent finalement à se remarier. La veuve de *Le donne gelose* (1752) préfère rester seule. Après avoir assisté de près à la vie en commun de deux couples, elle conclut : Entre mari et femme, il n'y a que disputes, coups et larmes. Cela lui fait passer la volonté de se marier.⁵⁰ La veuve de *La donna sola* réussit également, en milieu noble, à éviter la sujétion que serait le mariage. Évidemment, ce sont de telles pièces qui comptent, surtout si on les compare aux pièces où des bons vivants masculins refusent également le joug marital.

Or, si nous additionnons ces pièces avec d'une part celles où un récalcitrant est converti aux valeurs du mariage d'autre part, avec celles qui dépeignent les problèmes entre mari et femmes, (cf. p. 20, 150, 165), il est assez évident que le mariage n'est ni le paradis harmonieux, ni le paradis promis, tel qu'il est censé l'être, du moins par présupposition, dans la comédie traditionnelle où, dans la grande majorité des cas, les noces sont le but auquel tendent, sans se poser de questions, les jeunes amoureux. Destouches a pu peindre un 'philosophe' qui ne désire pas se marier, mais son amour pour la bien-aimée, ainsi que sa conception du mariage, ne sont contestés que par le ridicule qui entourerait un 'philosophe marié' (cf. p. 60). Goldoni est peut-être moins le partisan du mariage qu'on ne le pense généralement, ou s'il

⁵⁰ Tra mario e muggier sempre i cria, sempre i se rosega, sempre i pianze! I me fa scampar la voggia de maridarme. (I,18 ; cf. aussi II,13).

l'est, c'est parce que les conventions, si importantes dans son théâtre, le lui prescrivent. Son moi-idéal : Momolo-Pantalone réfléchit deux fois avant de s'y engager.

Mais évidemment ce n'est là qu'un aspect du problème. Les jeunes – ceux des deux sexes, appartenant à des niveaux sociaux bas et moyens, les jeunes filles appartenant à la noblesse – ne désirent rien de mieux que de se marier, cherchant dans le mariage une indépendance toute relative (cf. p. 136). Ajoutons que l'on se mariait tard à Venise, l'âge moyen pour les femmes y étant 28 à 29 ans, alors qu'en France à la même époque, il dépassait rarement 25 ans (Georgelin 1978, p. 196).

Sociabilité

Tout d'abord, la famille goldonienne est, bien plus qu'en France, le lieu du travail. Nous l'avons vu pour la petite bourgeoisie. Par conséquent, le salon n'est pas le lieu où l'on exhibe l'harmonie entre les membres de la famille. Très souvent, le salon est le lieu de perdition, le lieu où une seconde femme reçoit, où elle tient des 'conversazioni', éventuellement entourée de ses 'cicisbei'. Dans la bourgeoisie, la femme doit rester chez elle, ne pas recevoir, sinon des couples mariés, et aller au théâtre seulement de temps en temps.

Et ce n'est pas que dans la bourgeoisie que la vie sociale est problématique. Dans *La dama prudente* (1751), un noble laisse courtiser sa femme qui tient un salon, et cela malgré une jalousie incoercible. Finalement c'est elle qui, s'apercevant des problèmes, les résout en induisant son mari à aller vivre à la campagne, à fuir la société. Le bon ton de la bonne société ne sera jamais tout à fait naturel pour Goldoni. Toutefois il accepte parfois ce style dans son théâtre de société (cf. p. 158). Pourtant, dans ce théâtre, les choses se présentent de façon légèrement différente. Dans *L'osteria della posta* (1762, cf. p. 157), une jeune fille voudrait un mari ni trop jaloux, ni coléreux, et surtout quelqu'un qui s'occupe d'elle. Quant à l'aspect physique du futur, il suffit qu'il ne provoque pas le dégoût. C'est pourquoi elle a peur du théâtre, des études et de la vie de salon, activités dont Goldoni prend ici la défense modérée, mais il s'agit d'un style de vie qu'il ne recommande pas pour la bourgeoisie. On remarque comment Goldoni nuance ses vues selon qu'il traite de la noblesse pour un public composite vénitien ou qu'il écrit des pièces (de société) pour la noblesse.

La prise de voile

Une fille à marier est une charge pour le chef de famille, qu'il s'agisse d'un père, d'un frère, d'une mère veuve ou d'un oncle. C'est la question de la dot qui importe, et on peut noter, à ce propos, qu'un mariage sans mention de la dot est impensable chez Goldoni (cf. p. 137). Une solution parfois moins coûteuse, du moins pour les riches, était d'expédier les filles au couvent, ou, comme le dit pudiquement Goldoni, dans un 'ritiro'. (Il était défendu de mettre en scène les institutions et personnages religieux). Même sur la

scène française, le sujet de la prise de voile forcée, était presque tabou. Ce n'est qu'avec *Mélanie*, imprimée en 1770, mais représentée seulement en 1791, sous la Révolution, que La Harpe aborde de front ce problème grave pour les jeunes filles des classes aisées : dans cette pièce un père cloître une jeune fille amoureuse pour assurer la totalité de l'héritage à son fils. Cet acte, présenté comme odieux, est censuré par l'issue malheureuse de l'intrigue. Déjà dans *L'École des mères*, Destouches avait évoqué ce problème (cf. p. 63).

Rappelons que Goldoni, parmi d'autres prises de voiles, a célébré, en 1760, la prononciation des vœux monastiques de Chiara Vendramin (vol. XIII, p. 607--616), ce qui lui fournit l'occasion de revenir sur sa production pour le théâtre dans une perspective moralisante.

Dans l'œuvre dramatique, la prise de voile figure 1) comme menace, 2) comme l'ultime refuge d'une femme contre un mariage non désiré et 3) comme moyen de se débarrasser d'une femme amoureuse et de laisser la voie libre à la réalisation d'un autre mariage. Les deux premières possibilités sont somme toute banales : présentes dans une grande partie de la production dramaturgique en pays catholique. La troisième, par contre, est plus intéressante. Certes, on trouve ce dénouement dès l'origine de la littérature courtoise, dans le beau lai *Éliduc* de Marie de France. Mais Goldoni, qui ne craint pas de faire abandonner leur amour aux amants apparemment passionnés, ni leurs prétentions somme toute légitimes aux jeunes filles abandonnées, quitte à les marier ailleurs (cf. p. 132), a recours également à la prise de voile (semi)volontaire. C'est le cas dans *L'avventuriere onorato* (1751), où une jeune fille prend le voile, libérant ainsi le protagoniste masculin d'une promesse de mariage, ce qui lui permet d'épouser une veuve riche. Ici, ce sont les présuppositions qui comptent. Goldoni n'a pas estimé que les spectateurs seraient révoltés par un tel dénouement, alors que le théâtre européen contemporain respecte généralement les vœux des jeunes amants sympathiques.

RAPPORTS ENTRE LES MEMBRES DE LA FAMILLE

Nous allons maintenant parcourir quelques-unes des relations familiales les plus significatives

Père – fille

On est d'abord frappé par l'autorité qu'à le père sur ses enfants. Une fille qui a lu 'de bons livres' et qui refuse le mariage, est envoyée au couvent (*Il padre di famiglia* 1750), ou doit se passer de mari (*La donna volubile* 1751). Un oncle peut assumer la fonction paternelle : avoir à marier une fille. Dans *La donna stravagante* (1756), Donna Livia, qui est trop exigeante, et qui néanmoins veut se marier avant sa sœur, est menacée également par le couvent, mais accepte finalement celui qu'elle aime depuis le début.

Il faut donc que les filles obéissent, surtout dans la bourgeoisie. Dans la petite bourgeoisie, il semble que la possibilité de se marier suffise largement

au désir des filles : elles font moins de difficultés sur le choix des personnes ; d'ailleurs la famille aurait probablement été dans l'impossibilité de payer l'entrée au couvent. Dans *La figlia obbediente* (1752), un père est prêt à sacrifier sa fille ; en effet, Pantalone, qui dans cette pièce n'est pas particulièrement riche, promet un peu trop tôt sa fille à un riche prétendant. Arrive celui qu'elle aime et auquel Pantalone aurait bien volontiers accordé sa main, mais il est trop tard. La fille obéit à son père, refusant de s'enfuir, comme le lui conseille une amie plus libre. Et si elle refuse la fuite, c'est qu'elle a entendu les bruits qui courent sur le compte de deux jeunes qui se sont mariés secrètement. D'après Cozzi (1978--79), ces mariages, ainsi que d'autres liaisons irrégulières, étaient très fréquents. Elle obtient pourtant finalement celui qu'elle aime. Comment le conflit se résout-il ? C'est l'amoureux furieux qui provoque le prétendant heureux, mais poltron, et celui préfère déguerpir. La pièce chante les louanges de l'obéissance ; pourtant sans l'initiative de l'amoureux, les choses auraient mal tourné ! Dans *L'incognita* (1751), comédie d'intrigue, s'il en fut dans l'œuvre de Goldoni, une fille obtient finalement celui qu'elle aime, mais après s'être déclarée prête à renoncer à son amour.

On sait que dans *I rusteghi* (1760), les femmes, mariées à de véritables ours, réussissent à procurer aux jeunes que leurs époux veulent marier l'occasion de se voir du moins avant le mariage. Or, les jeunes ne désirent que se libérer de la tutelle de la famille (cf. p. 137), désir très modeste que l'on retrouve dans une comédie de la période parisienne, *Chi la fa l'aspetta o sia I chiassetin del carneval* (1764).

En milieu aristocratique, un père peut également promettre sa fille à un homme qu'elle n'a même pas vu. Dans *L'osteria della posta* (1762), un père conduit sa fille au mariage. Elle veut pourtant s'assurer qu'il n'y ait pas d'antipathie fondamentale entre elle et son futur, sinon elle préfère le couvent. Celui-ci veut également voir sa fiancée avant de s'engager pour la vie. Les jeunes finissent par se plaire ; leurs exigences sont éminemment sociales, raisonnables, mais dans l'acceptation de la fille entre beaucoup d'égard pour son père : elle ne voudrait pas le voir dans l'obligation d'annuler le contrat de mariage. Qui plus est, si le père semble accorder la liberté à sa fille, cela semble un pur stratagème pour s'assurer qu'elle n'a pas d'entente secrète avec un autre amoureux (scène 11). Au fond, la liberté de la fille, va-t-elle beaucoup plus loin que celle que les mères arrachent pour leurs enfants à leurs maris dans *I rusteghi* ? On est loin de la source, *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, où ce sont surtout les sentiments qui comptent, sentiments qui auraient tourné au tragique sans le double quiproquo dévoilant que les personnages supposés d'extraction inférieure (ou supérieure dans le cas des serviteurs) s'avèrent finalement des égaux.

Pourtant, le père montre plus d'égard envers sa fille que dans le milieu bourgeois. A la lumière du 'théâtre de société' isolé par Joly (1989), il faudra peut-être voir cette liberté et cette politesse plus grande moins en fonction des couches sociales que décrit Goldoni qu'en fonction des couches *pour*

lesquels il écrit. Les jeunes filles, même nobles, sont plus rudement traitées sur les scènes publiques, surtout vénitiennes, lorsqu'elles sont mises en scène pour le public mixte, que lorsque leurs égaux sociaux sont spectateurs. Ce qui apporte encore une nuance au réalisme de Goldoni ; il n'est pas imitation, *mimesis* simple de la réalité, mais intervention polémique sur celle-ci en fonction du public visé. C'est ce que l'on voit dans *La guerra* (1760), dans laquelle un commandant, de haute noblesse, rudoie sa fille, lui coupant la parole et lui intimant l'ordre de le suivre, alors qu'elle veut faire ses adieux à l'amoureux qui va peut-être mourir dans la bataille (III,3). Rappelons aussi que dans *La locandiera* (1753), la protagoniste, Mirandolina, finit par épouser celui que son père a choisi pour elle. Elle obéit au père mort.

Il arrive pourtant qu'une fille s'enfuie ; cela arrive à Pantalone père dans *Il Contrattempo* (1753), mais dans ce cas, unique dans les avatars de Pantalone père, il s'agit de sauver les apparences. C'est d'ailleurs ce que ne comprend pas le personnage principal, un bavard, bon garçon au fond, mais qui, pour ne savoir pas dominer sa langue, se voit finalement expulsé pour avoir divulgué la nouvelle de la fuite, infamante pour la famille. La fille finit donc par épouser son amoureux, et les apparences sont sauvées.

Si une autorité ne satisfait pas à ses obligations, il arrive que la fille, renonçant à la dot du vivant de son tuteur, trouve un prétendant qui accepte d'attendre. Cela ne peut se produire que dans des cercles nobles. C'est le cas de la veuve de *L'avaro* (1756), pièce représentée à Boulogne pour un cercle de nobles. La protagoniste peut même choisir entre un mari sérieux et jaloux et un cavalier qui montre de l'initiative (c'est lui qui trouve la solution amenant le dénouement) et qui la laissera vivre à son aise, accepter l'hommage d'autres cavaliers, tenir salon, bref vivre noblement (on se rappellera que le salon, les '*conversazioni*' sont le plus souvent suspects, même en milieu noble).

Dans la *Trilogia della villeggiatura* (1761), Filippo est un hédoniste d'un type connu et, selon une première lecture superficielle – qui fut peut-être celle des contemporains – ce père est joué par Giacinta, sa fille, ce que lui reproche Fulgenzio, l'ami de bon conseil qui, finalement, arrange tout : Filippo a promis de ne pas vouloir amener Guglielmo, l'amoureux de Giacinta, à la campagne, car elle est déjà à moitié accordée à Leonardo, mais pour éviter de se voir assujettie à son futur, Giacinta impose sa volonté, avançant des raisons de convenance et de politesse, évidentes pour un moderne, mais peut-être moins pour un contemporain de Goldoni ; elle arrive à faire changer d'avis son père, d'où le drame : Guglielmo se déclare, et Giacinta s'impose à elle-même un douloureux refus. Et comme il sont été vu seuls ensemble elle hâte le mariage avec Leonardo qu'elle n'aime pas. L'interprétation de la trilogie dépend des motivations que l'on attribue au refus de Giacinta. Je propose une lecture 'réactionnaire' : Giacinta rentre dans le système social, pour lequel une rupture de fiançailles était chose grave. Filippo, le père, n'est pourtant pas franchement ridicule, mais cela est le cas d'un certain nombre de pères qui se laissent mener par leurs filles, ne citons que *Il poeta fanatico*

(1750) ou *L'apatista* (1758). Ces pères étant plutôt des exemples négatifs, ils n'entrent pas dans la catégorie des personnages modèles.

La description des relations père-fille, nous permet de mesurer combien la morale de Goldoni diffère de celle qui règne sur le théâtre français : il est vrai que la jeune fille qui hésite trop à se décider y est condamnée (cf. *L'École des femmes*), mais dans la grande majorité des cas, le père sympathique ne s'oppose pas à l'amour des jeunes. Par contre, les pères sévères goldoniens sont décrits avec sympathie.

Mais qu'en est-il des filles mariées selon les vœux de leurs pères ? Il semble que Goldoni nourrisse le fantasme paternel de reprendre sa fille. (Pourrait-on y trouver des motivations sociales : p. ex. un désir de récupérer la dot ?) Un père bourgeois qui a obtenu un gendre noble, s'en repent souvent. C'est le cas de Pantalone dans *La famiglia dell'antiquario o sia La suocera e la nuora* (1750) où Pantalone rêve de reprendre sa fille. Même rêve dans *La moglie saggia* (1752) où le gendre coupable accepte de venir s'établir chez Pantalone, et dans *Il medico olandese* (Milan 1756), où c'est également le gendre (un noble polonais) qui viendra s'établir chez son beau-père. Dans cette pièce, Goldoni décrit pourtant un milieu étranger où, loin de l'Italie, les filles reçoivent une éducation plus libre (cf. *I Mercatanti* 1753 et p. 160). La peur d'être laissé seul domine également l'oncle de *La vedova spiritosa* (1757). Dans le chef-d'œuvre qu'est *Una delle ultime sere di Carnovale* (1762), c'est le père qui, abandonnant Venise, ira vivre en Russie avec sa fille et son gendre. Dans *Il padre per amore* (1757) un prince pousse la tendresse jusqu'à adopter celle qu'il avait cru être sa fille, puis épouse une autre jeune fille pour rendre possible le mariage de la sienne. Si la pièce n'est pas réussie, elle montre que ce rapport père-fille insiste dans l'œuvre de Goldoni, qui ne se contente pas de suivre les règles du jeu social.

Avant d'analyser l'âme de Goldoni, il est plus prudent de chercher si la même relation quasi libidineuse entre père et fille est fréquente ailleurs. Cela ne semble pas être le cas dans le théâtre français. Je ne connais pas assez le théâtre anglais pour pouvoir me prononcer, mais dans le théâtre allemand les rapports fortement sentimentalises entre père et fille abondent. Cela est le cas chez Gellert (cf. Späth 1990), chez Lessing et chez Lenz. Chez Lessing une fille mourante qui s'est enfuie avec un amant pour contourner l'opposition du père obtient le pardon de celui-ci, qui de plus regrette sa sévérité (*Miß Sara Sampson*), ou bien une fille invite son père à la tuer pour éviter qu'elle ne soit séduite (*Emilia Galotti*). Chez Lenz, un père embrasse passionnément sa fille retrouvée, bien qu'elle ait donné le jour à un enfant illégitime (*Der Hofmeister*) ou qu'elle soit déchue à l'état de vagabonde, peut-être de prostituée (*Die Soldaten*). Plutôt que de chercher dans l'âme de ces écrivains assez dissemblables, je tenterais une explication par le social. A ce propos, il convient de rappeler que de grandes parties de l'Allemagne sont caractérisées, ainsi que la Vénétie, par une famille inégalitaire. Je reprendrai cette hypothèse plus tard (cf. p. 169, 185).

Père – fils

La bancarotta est une pièce écrite avant la réforme du théâtre de Goldoni, du moins dans son premier jet (1741). Goldoni la révisa entre 1755 et 1757 et la publia en 1757. Elle offre l'originalité de présenter un père dépensier et coureur, mis en tutelle par son fils. Or, ce père est Pantalone, alors que le rôle de conseiller est confié au docteur Lombardi (figure qui se trouve dans d'autres pièces en position d'infériorité par rapport à Pantalone). Lombardi est d'ailleurs père d'une fille, que le fils épousera, une fois rétablies les affaires de la famille. La pièce peut évidemment s'insérer dans le vieux système de la comédie de la Renaissance, où ce sont souvent les vieux qui passent l'autorité aux jeunes (cf. p. 29). Il est vrai que l'on trouve également un jeune, stupide, qui a raison contre l'autorité familiale, en l'espèce des oncles rapaces, dans *Il frappatore* (1745, titre original : *Tonin Bellagrazia*). Mais dans *La bancarotta* c'est le fils et son futur beau-père qui représentent la saine raison commerciale contre Pantalone. Serait-il permis de voir dans la réécriture de *La bancarotta* une autre retombée de l'échec de *Il vecchio bizzarro* (cf. p. 138) ? Cette pièce pourrait-elle constituer un abandon du Pantalone idéal, voire une critique à son égard ? La reprise d'une pièce d'avant la réforme signerait l'abandon presque définitif de la figure idéalisée de Pantalone.

Avec *L'uomo prudente* (1747--49) entre en scène le père qui a raison. Un fils va jusqu'à attenter aux jours de Pantalone, qui finit pourtant par pardonner. Il est incité au meurtre par sa marâtre. Dans *La putta onorata* (1748) Lelio s'oppose avec violence à Pantalone, son père, mais une reconnaissance découvre qu'il n'est pas son vrai fils. Dans une pièce suivante qui met en scène les mêmes personnages, *La buona moglie* (1749), ce fils est puni par le hasard : il meurt au cours d'une rixe. Pantalone assume pleinement son rôle de *pater familias* dans *Il padre di famiglia* (1750), où il envoie le mauvais fils, d'un second lit, quatre ans en voyage. Dans *Il bugiardo* (1748, 1750), adaptation du *Menteur* de Corneille, Pantalone va jusqu'à renvoyer son fils, pourtant seulement coupable d'avoir une imagination trop vive, mais également, et c'est ce qui compte, coupable de mettre en péril la renommée de la famille (Corneille le laisse se sauver par un ultime mensonge brillant). Dans *Il tutore* (1752), Lelio, le fils de Pantalone, cherche à obtenir la pupille de son père, mais ce dernier y met bon ordre ; aussi Lelio doit-il se contenter d'un mariage moins avantageux. Avec *I Mercatanti* (1753), Pantalone a abandonné le rôle de l'autorité ; c'est la fille d'un marchand hollandais, instruite et ayant reçu une éducation assez libre qui se charge de ramener son fils, passablement escroc, sur le chemin de la vertu, le faisant s'intéresser aux affaires honnêtes.

Il faut pourtant ajouter que le père emploie parfois envers son fils amoureux des procédés plus que critiquables. Dans *L'uomo prudente*, le père empêche le mariage de son fils avec une veuve de condition inférieure qu'il n'accepte pas. Il utilise une ruse de très mauvais aloi, et n'hésite pas à dé-

bourser les 6000 sequins obligatoires qui permettront à la veuve d'épouser un chevalier endetté qui la prend pour sa dot.

Dans la presque totalité des pièces européennes du siècle, le problème majeur du choix du partenaire est social. Le père de famille de Diderot est explicite à cet égard (cf. p. 94), et Goldoni tout autant, mais chez ce dernier, loin de constituer un dilemme, ce problème se résout à l'avantage de la famille et aux dépens de la volonté des jeunes. Le Pantalone de *Il padre di famiglia* pense que « trop de mariages ruinent les familles » (II,4). Il commence par exposer les idées très courantes à l'époque : les pères ne doivent pas forcer les fils quant au choix de leur état. Il reconnaît par conséquent du bout des lèvres la liberté qu'ont les fils de choisir de se marier ou de ne pas se marier. Pourtant les fils ne devant pas s'engager sans le consentement de leur père, il résout ainsi le dilemme : heureuses les familles qui ne sont pas ruinées par trop de mariages ! Les fils ont la liberté, mais doivent la payer par la résignation. En somme, ils ont la liberté à condition de ne pas en user!⁵¹ Cette scène contient d'autres éléments importants du petit catéchisme de Pantalone : tous les fils doivent hériter, mais l'aîné doit être considérablement avantagé. Je reviendrai sur la structure familiale vénitienne.

Il est pourtant vrai que si la scène est à l'étranger, les choses peuvent se passer autrement. Dans *Un curioso accidente* (1760), un cadet réussit à épouser la fille d'un marchand hollandais de vieille souche. Mais ce père a commencé par suggérer lui-même au jeune officier un enlèvement, sans savoir qu'il s'agit de sa propre fille. Donc une variation sur le motif de l'arroseur arrosé : dans la tradition de la nouvelle, il existe un certain nombre de récits où un mari enseigne à un jeune homme la séduction pour voir finalement sa propre femme séduite (ou sur le point de l'être). La pièce dédiée à Favart, et dont la préface mentionne nombre de dramaturges français, aborde d'ailleurs le thème favori de la première moitié du siècle : le mari apporte la noblesse et la femme la dot.⁵² Quant à l'éducation à donner aux fils, *Il padre di famiglia* en expose les maximes. Pantalone y est modérément autoritaire. Il ne faut certes pas être trop dur : les fils doivent garder le sentiment de leur dignité ; c'est une qualité éminemment sociale (I,3--4), mais un père ne doit pas accorder trop de liberté à son fils ; cela amènerait celui-ci à ne pas le respecter voire même à le battre.⁵³ La distance qui sépare ce père du *Père de famille* de Diderot et de bien des pères de la comédie larmoyante française saute aux yeux.

⁵¹ Felici quei fioli che pol elegger liberamente el proprio stato, ma felici quelle famegie, che no vien rovinade da fioi ne la elezion del so stato. Che ha l'arbitrio de operar e opera con prudenza, ricompensa co la rassegnazion la libertà concessa (II,1).

⁵² voi onorate la sua famiglia colla nobiltà, egli accomoda gl'interessi vostri colla sua dote (II,8).

⁵³ El pare non l'ha mai da dar confidenza ai so fioi. No digo miga ch'el li abbia sempre da tratar con severità, ma el li ha da tegnir in timor. La troa confidenza dei fioi degenera in insolenza ; avezzandose a burlar col pare, no i sa respetarlo, e crescendo co l'età l'ardir et la petulenza, i fioi mal arlevai i arriva a segno de desprezzar, de maltratar, e fursi de bastonar el pare (I,16 ; je cite la première version, celle de l'édition Bettinelli, vol. II, p. 1259.).

Mère – fils

Notons d'abord la relative absence de la mère dans les pièces des deux premières périodes (cf. pour la périodisation p. 170). Abstraction faite des marâtres, il est rare de trouver mari, femme et enfants. Dans *L'adulatore* la femme agit comme une marâtre envers sa fille et fait preuve de peu de fidélité envers son mari. Par contre une mère seule peut assumer l'autorité familiale. C'est le cas dans *Il feudatario* (1752), et dans *La buona madre* (1761). Dans les deux cas, il s'agit de veuves. Ainsi, l'autorité paternelle n'est pas ouvertement mise en question. Dans la dernière pièce, on aperçoit peut-être, comme autre part chez Goldoni, une pointe d'ironie, un sourire qui, au fond, pose des bornes à une analyse du genre que nous sommes en train de mener à bien. Le jeune homme, croit la mère, n'a pas d'amis, il rentre de bonne heure, ne sort pas sans autorisation, n'a pas d'argent de poche et ne prend donc pas un café (consommation encore d'un certain luxe), ne va au théâtre qu'une fois par an, ne joue pas aux cartes.⁵⁴ Or, dans *I rusteghi*, nous avons trouvé un père qui, voulant également éviter à son fils la connaissance de l'autre sexe, lui a appris à recoudre les boutons! Mais il y a, dans *La buona madre*, aussi une mauvaise mère, qui laisse trop de liberté – à une fille, il est vrai. La bonne mère impose ainsi toujours les valeurs d'obéissance filiale que nous avons déjà rencontrées. Mais pourquoi vouloir réduire le texte à un sens unique ? Pour notre propos, il suffit de décrire les thèmes évoqués, ainsi que leur éventuelle contradiction.

Si par contre une mère se laisse aller à un amour aveugle pour son fils, les choses se présentent autrement : cette préférence donnée à son fils aux dépens du frère d'un premier lit aigrit le conflit entre seconde femme et mari (cf. p. 167). Goldoni n'approuve pas non plus qu'une mère veuve gâte son fils, présenté comme insolent et insupportable (cf. *Il cavalier giocondo*).

Dans la dernière période, on trouve par contre des mères qui, tout en respectant les convenances, ramènent leurs maris vers un juste milieu, vers plus de souplesse (cf. p. 176).

Mère – fille

La mère et la fille sont souvent rivales, surtout d'ailleurs dans le milieu noble. C'est ce qui se passe dans *L'adulatore* (1750) et dans *Il raggiratore* (1756). Dans cette dernière pièce la mère veut bien marier sa fille, pourvu qu'elle aille s'établir le plus loin possible. La fille, de son côté promet d'en faire tant que sa mère la mariera par pure exaspération.⁵⁵ C'est un arrière-fond

⁵⁴ ...al dì s'anuo andèlo a trovar un puto de disdott'ani che staga sotto obediensa, che vegna a casa a bonora, che no gh'abbia pratiche, che no vaga in nissun liogo senza domandarme licenza, che se contenta de star senza un bezzo in scarsela. Lu no beve un caffè, se mi no ghel pago, lu no va mai a un teatro, se no vien con mi, una volta l'ano ; nol sa zogar ; nol cognosse gnanca le carte.

... l'altro zorno l'ha dito che el voleva sposar so sorela. Ghe disela inocenza a questa ? (I,8).

⁵⁵ farò tanto, che mi mariterà per disperazione (I,15).

propre à donner du relief au sacrifice que fait la bonne mère de *La madre amorosa* (1754) : elle renonce à ses secondes noccs pour assurer un mariage convenable à sa fille.

Marâtre – enfants

Souvent la marâtre incite son fils d'un premier mariage à la révolte comme dans *Il padre di famiglia* (1750). Dans *La serva amorosa* (1752), elle essaie d'avantager son fils à elle au détriment de l'aîné. Elle fait ainsi courir un danger à l'intégrité de la famille, et c'est probablement pourquoi les secondes noccs sont si problématiques et pourquoi elles ne sont vraiment admises, conformément à l'hédonisme goldonien, qu'une fois les obligations envers les fils ont été remplies. Nous ne devons peut-être nous imaginer les secondes noccs heureuses que si elles sont sans rapport entre enfants d'un premier lit et marâtre, celle-ci étant presque uniquement une figure négative. La marâtre n'est pas non plus tendre avec la fille que son mari a eue d'un premier lit, cf. *L'uomo prudente* (1747), mais l'enjeu est ici le sort de la jeune fille non mariée restée au foyer, que nous allons considérer tout de suite.

Belle-mère – bru

Pantalone-conseiller peut se trouver dans l'obligation de séparer la belle-mère et la bru. C'est ce qui se passe dans *La famiglia dell'antiquario o sia La suocera e la nuora* (1750, cf. p. 128, 160). Dans ce cas, la belle-mère est plus noble que la bru. Fait notable, Goldoni renonce à la réconciliation finale, si conforme à la nouvelle sentimentalité, alors que Collé, son adaptateur français l'introduit dans sa version (cf. p. 131). Dans *La donna vendicativa* (1753), la fille d'un premier lit craint d'avoir pour belle-mère la servante. Dans *Il padre di famiglia*, Pantalone a peur d'accueillir sa belle-fille sous son toit : les relations avec la belle-mère seraient grinçantes (II,4).

Frères, sœurs et belles-sœurs

La fraternité est un terme presque inconnu chez Goldoni et prendrait probablement, si elle était représentée une connotation plutôt défavorable. Goldoni met assez volontiers en scène, surtout pendant la première période, des demi-frères qui s'opposent (ou c'est la marâtre qui les oppose) l'un à l'autre. Les frères, quant à eux entrent rarement en contact. Un aîné, non mis en scène, peut agir à distance sur le cadet, faisant obstacle, par sa seule primogéniture, à son mariage éventuel. De même, le cadet constitue, par sa seule présence, un danger ; en se mariant, il pourrait occasionner l'éparpillement de la fortune de la famille. Les oncles paternels, dont les frères sont morts, sont par contre assez fréquents (cf. schéma p. 219 ss.). Sont-ils des cadets heureux à qui a échoué l'héritage familial, après la mort de l'aîné ? Ou simplement d'autres frères comme pourrait le suggérer un texte cité par Georgelin (cf. p. 188, 192).

Quant aux sœurs et belles-sœurs elles sont nombreuses sur la scène. Peu de tendresse caractérise ces relations. Il y a pourtant lieu de distinguer quelques cas différents : deux sœurs vivent ensemble sous le toit paternel : la règle veut alors que l'aînée se marie la première, mais une inconduite de la part de celle-ci peut lui valoir la réclusion comme punition (*La donna volubile*). Si une jeune veuve est retournée sous le toit paternel, voire sous celui de son beau-père, il s'agit dans ces cas, relativement nombreux, de lui assurer un nouvel état.

Parfois c'est un frère marié ou un beau-frère qui a l'obligation morale de trouver un mari à sa sœur ou belle-sœur, vivant avec le couple marié. Les rapports entre belles-sœurs sont le plus souvent problématiques. La mariée voudrait se débarrasser de l'autre qui, à son tour, ne rêve que de cette indépendance toute relative accordée à la femme par le mariage. Dans *Le donne de casa soa* (1755), femme et belle-sœur s'accordent pour réaliser cet objectif. Vivre à la charge d'un couple marié, c'est être dans une position d'infériorité. Cette situation menaçante contribue à pousser les jeunes filles au mariage. L'aînée mariée devrait assumer les obligations de la mère, mais si elle est mauvaise sœur, elle peut inviter sa cadette à accepter le statut de femme entretenue comme dans *La putta onorata* (1748)). Une jeune fille risque ainsi toujours gros à vivre chez son frère ou chez sa sœur. Il arrive qu'une sœur doive vivre avec son frère qui devient chef de famille, avec l'obligation de la marier convenablement (*Il ricco insediato*), mais elle craint surtout un mariage éventuel de son frère, situation qui réduirait sa position dans la famille.

Oncle – neveux et nièces

L'oncle, le plus souvent paternel, peut se substituer au père, se charger de marier les filles de son frère défunt. On sent souvent combien cette charge lui pèse, comme dans *La donna stravagante* (1756) et *La donna di governo* (1758).

Le rapport de l'oncle aux neveux est plus distant que celui du père, mais il représente le plus souvent les mêmes valeurs que celui-ci. Dans *I malcontenti* (1755), un oncle pardonne à son neveu, bien que celui-ci ait essayé de le voler. *La casa nova* (1760) nous présente un oncle qui vient au secours des jeunes, mais sur leur promesse d'abandonner leur style de vie dépensier, de vendre leur nouvelle maison trop chère et de venir vivre chez lui. Le parallèle avec le rapport de Pantalone à sa fille dans deux pièces déjà évoquées est évident (cf. p. 159). Souvent, Goldoni garde les jeunes dans la dépendance des vieux. Dans la *Trilogia della villeggiatura* (1761), cet oncle se présente finalement sous un aspect répugnant. Il refuse le rôle secourable qui lui était en somme destiné, et Goldoni, dans son résumé des *Mémoires*, traduit en entier la scène du refus. Voici son commentaire :

Le personnage de Bernardin ne seroit pas supportable sur le Théâtre, s'il paroissoit plus d'une fois dans la même Piece. Je vais traduire en entier cette scene qui me faisoit dépiter moi-même pendant que je la composois (II,29 ; vol. I, p. 368).

Bernardino est en somme un hédoniste non tempéré par les conventions, par ce qui se doit à la famille. Mais il est à noter que Goldoni qualifie Bernardino (préface ; vol. VII, p. 1148), ainsi que Todero (cf. préface de la pièce éponyme vol. VIII, p. 52), d'odieux. Ils correspondent aux 'méchants' de Diderot, mais leur défaillance est bien mieux précisée : ils manquent aux obligations que leur rôle social leur prescrit.

Mari – femme

Les maris infidèles bourgeois appartiennent à la première période de la réforme. On en trouve deux dans *La bottega del caffè* (1750), puis cette catégorie devient peu importante.

Le donne curiose (1753) présentent de façon paradigmatique comment un mari peut traiter sa femme. Parmi trois maris, l'un la roue de coup, l'autre répond par l'apathie quand elle le tracasse, le troisième accepte les femmes telles qu'elles sont : l'excès de curiosité dont elles font preuve peut être une marque d'amour ou de jalousie. Ici Goldoni refuse les coups, mais ailleurs son Pantalone conseille les coups ou, du moins, qu'on montre le bâton. Il arrive qu'un mari veuille tuer sa femme (*La moglie saggia* 1752, cf. p. 159).

On a vu un couple idéal mis en scène dans *La buona famiglia*. La subordination de la femme y allait de soi. C'est le même évangile que prêche Pantalone. Il est donc curieux de voir que Pantalone est généralement veuf – ou marié une seconde fois. Il peut chanter les louanges de sa première femme, mais ce ne serait pas exagéré de dire que, pour lui, la femme bonne, c'est la femme morte, cf. *L'uomo prudente* II,12 (1748).

Dans la noblesse, c'est parfois un mari volage qui fait tout le problème de la pièce, et les solutions sont loin d'être exaltantes. Ainsi dans *Il festino* (1754), la femme n'arrive guère qu'à sauver les apparences et à faire quitter Venise à sa rivale. Son père, contrairement à Pantalone dans des conflits semblables, lui intime l'ordre de tenir bon : de ne pas rompre le mariage. Dans *La Villeggiatura* (1756, qui n'est pas à confondre avec la trilogie de ce titre), une femme noble se voit abandonnée par son cicisbée et parvient tout juste à obtenir que son mari rentre avec elle à Venise. Lors de la villégiature de la saison suivante, il recommencera à courir les paysannes.

La femme peut incarner les valeurs face à un mari problématique comme dans *La dama prudente* (cf. p. 155) ou *Il geloso avaro* (1753) ; dans cette pièce Pantalone est retombé dans sa jalousie et son avarice traditionnels.

Secondes nocces

Les secondes nocces se distribuent *grosso modo* selon la position qu'elles occupent dans l'intrigue. Elles constituent soit un état initial, soit un état final : le but visé, l'objet narratif total ou partiel. Le remariage des veuves ne pose pas de conflit déontique majeur : elles peuvent hésiter quant au choix du nouveau mari ou se demander si le célibat ne serait pas préférable, mais elles ne

créeraient en se remariant aucun problème de principe pour la transmission de la fortune familiale : en général, elles possèdent déjà une dot. D'après le schéma (cf. p. 219 ss.), le nombre des veuves qui se remarient est considérable. Généralement, ces remariages qui sont un objectif visé, 'l'objet narratif' total ou partiel, sont présentés comme positifs. Il y a quelques exceptions où le remariage entre dans un contexte plus compliqué, p. ex. il peut être la condition d'un autre mariage. Dans *Il tutore*, un homme épouse une veuve, sauvant ainsi la réputation d'une jeune fille qu'il avait compromise (il s'est introduit chez elle la nuit). Ce geste permet au prétendant de la jeune fille de l'épouser. Ces quelques cas n'infléchissent pas le caractère positif des secondes noces féminines en position finale. Elle constituent soit une nécessité : marier une veuve jeune et débarrasser la famille de sa présence, soit une possibilité : obtenir un(e) conjoint(e) pour le plaisir, le but des secondes noces n'étant pas, chez Goldoni, la continuation de la famille.

Le remariage d'un vieillard ou d'une veuve peut ainsi constituer un dénouement heureux ou en faire partie comme dans *La castalda* (1751) ou *La cameriera brillante* (1753). Dans cette dernière pièce c'est Pantalone qui accepte, d'abord le mariage de ses deux filles, puis le sien avec la servante. Les règles du remariage sont exposées en quelques mots dans la dernière scène de *Una delle ultime sere di Carnovale* (1762). Zamaria vient de marier sa fille ; il peut donc penser à lui-même. Il s'adresse à Madame Gatteau, une femme de son âge :

- Favorì de vegnir qua.
- Me voici à vos ordres (elle s'approche)
- Mìa fia xe maridada
- Madame, monsieur. (a Domenica e Anzoletto) Je vous fais mon compliment
- Se volè, se podemo sposar anca nu.
- Quel bonheur! quel plaisir! Que je suis heureuse, mon cher ami!

Il faut bien remarquer que, dans cette pièce, la femme n'apporte pas d'enfants et que la fille de Zamaria vient de se marier. Ainsi le mariage sera peut-être supportable, bien que peu exaltant ; en effet, Madame Gatteau, un des personnages ridicules de la pièce, brûle de se marier et a eu des vues sur Anzoletto, qui finit comme gendre de Zamaria.

L'apothéose du mariage d'un vieux et de l'hédonisme conforme aux règles du jeu social se trouve pourtant dans *Il vecchio bizzarro* (titre original : *El Cortesan antigo* 1754). Cette pièce suit de peu *La cameriera brillante*, où l'on assiste également au mariage de Pantalone qui vit retiré dans sa 'villa', et d'abord sans grand désir de sociabilité. Dans *Il vecchio bizzarro*, Pantalone n'est pas veuf, mais il est vieux. Deux sœurs qui lui tenaient compagnie sont mortes, et alors pourquoi ne pas tenter sa chance (III,414) ? Dans les deux pièces, un Pantalone quelque peu modifié fait son apparition : sans problèmes financiers, il est prêt à prendre sa retraite, à jouir, attitude qui se retrouve dans *Le donne gelose* (1753) où c'est un cercle d'amis qui constitue la raison de vivre de cette figure. Sans rejeter la thèse que dans cette pièce le cercle d'amis représenterait la franc-maçonnerie, force nous est de constater

qu'elle cadre bien également avec un certain déplacement de la figure de Pantalone en direction de la vie privée et du plaisir, si l'on veut, une mise en veilleuse de son sens civique. Certaines tendances des ours des dernières grandes pièces percent déjà dans le Pantalone inclinant vers l'hédonisme.

Il semble bien que l'échec de *Il vecchio bizzarro* ait fait de la peine à Goldoni. Il en parle longuement, aussi bien dans les *Mémoires* (II,23 ; vol. I, p. 343 ss.), où il rapproche cette figure de celle de Momolo, que dans la préface de la pièce (vol. V, p. 353 ss.), puis dans celle de *Il festino* (vol. V, p. 437 ss.), où il explique qu'après cet échec il a changé de veine dramaturgique. Il faut également observer que dans les versions ultérieures de ses pièces, Goldoni donne le plus souvent à Pantalone un autre nom.

L'hédonisme pur trouve son pendant du côté féminin, une veuve de *La buona madre* peut quasiment s'acheter un jeune homme. Le problème se pose sous une forme plus crue dans un dénouement partiel de cette pièce. Un vieillard, au nom de Lunardo, épouse finalement la fille de la mauvaise mère, celle qu'aimait, au commencement de la pièce, le fils de la bonne mère. Ce vieillard est peu appétissant. Encore la fille a-t-elle de la chance ; sans ce mariage, elle aurait été sa gouvernante, c'est-à-dire sa maîtresse. Et le vieillard la prend évidemment pour son plaisir – et peut-être pour avoir une garde-malade pour ces vieux jours. Comme on le voit, la vie en commun est mal engagée : une jeune fille frustrée dans ses espérances, mais qui va essayer de se rattraper autrement, contre un vieillard qui a toutes les raisons de se méfier. Ajoutons que les exigences de la décence – et la réforme théâtrale de Goldoni y insiste – avaient exclu la solution traditionnelle : le cocuage du vieillard, direct ou par allusion.

Tout change au moment où les secondes nocces constituent l'état initial. On ne s'étonnera donc pas de voir la seconde femme chercher à tuer son mari, qui finit pourtant par lui pardonner (*L'uomo prudente* 1747--49), ou que mari et seconde femme se séparent (*Il padre di famiglia* 1750). Dans cette pièce la seconde femme est aux petits soins pour son fils d'un premier mariage. Amour aveugle qui lui a fait négliger tout ce qui pouvait nuire à son mari, à elle même et surtout à la famille, 'la casa', terme des plus importants.⁵⁶ On entrevoit ici, en plus d'un conflit personnel, celui entre deux familles, celle de la femme (probablement de condition inférieure) et celle du mari.

Dans une trilogie, dont le canevas fut écrit pour les comédiens italiens de Paris mais qu'il élaborait pour la scène vénitienne : *Gli amori di Zelinda e Lindoro*, et qui fut représentée en 1764 au théâtre de San Luca, Goldoni revient une dernière fois sur un problème qui l'a longuement occupé. Un père, Don Roberto, a tous les tracassés possibles avec sa seconde femme. Il a été fou de prendre une seconde femme, jeune, hautaine et sans bien (qu'on pèse bien les termes!), et par pur caprice (ou désir, probablement). Il aurait

⁵⁶ Amo questo mio figlio

(Florindo) più di me stessa, e l'amore ch'io ho per lui mi fa chiudere gli occhi a tutto quello che può essere di pregiudizio a mio marito, alla mia casa, a me stessa (II,4).

mieux fait de donner une femme à son fils.⁵⁷ La dernière pièce de la trilogie de *Le inquietudini di Zelinda*, s'ouvre sur une scène magistrale. Don Roberto est mort. On va ouvrir son testament. Arrivent d'un côté sa (seconde) femme, accompagnée de son amoureux – qui lui a tenu compagnie du vivant de Don Roberto – et d'un avocat véreux, et de l'autre le fils accompagné d'un avocat honnête. Or, l'honnêteté de ce dernier consiste à vouloir éviter un procès coûteux pour les héritiers et fructueux pour les avocats. Les deux parties tombent pourtant d'accord pour contourner les dernières volontés du défunt. En effet, le mari a fait à sa femme un legs important, mais à condition qu'elle ne quitte pas le foyer et qu'elle ne se remarie pas. Le fils est désigné comme héritier universel – moins quelques clauses en faveur d'autres personnages – mais à condition de renoncer à une mésalliance. Zelinda et Lindoro, deux nobles qui voudraient se marier et qui y arrivent à la fin de la première pièce, auront le gros de l'héritage au cas où le fils n'observerait pas la volonté du père.

Avant d'en venir à la conclusion, observons que si la femme n'attend que la mort du vieillard, celui-ci le lui rend bien, prétendant disposer d'elle après sa mort (pour la punir ? de son vivant, il désirait plutôt s'en débarrasser ! Le mort saisit le vif). Quant au fils, il aime une fille d'honnête extraction bourgeoise, une virtuose de musique, alors que son père aurait voulu qu'il épouse une veuve de plus de soixante ans, mais riche. Or, Don Roberto est décrit comme un homme généreux qui notamment prend soin de Zelinda et Lindoro.

Il y a là quelques inconséquences. Pourquoi un noble riche veut-il que son fils épouse une vieille veuve ? Il n'a nul besoin de dorer son blason, comme on le lui fait observer dans *La gelosia di Lindoro* (II,2). Pourquoi est-il si dur avec son fils, alors qu'il est sentimental devant l'amour de Zelinda et Lindoro (*Amori*, III,15) ? Et pourquoi Don Roberto accepte-t-il de marier Zelinda à Lindoro, alors que le père de celui-ci s'oppose au mariage, disant seulement qu'il lui écrira pour calmer l'affaire ? Pourquoi ce père ne fait-il pas son apparition pour sanctionner le mariage ? Goldoni ne le fait même pas mourir, une solution de fortune qui aurait satisfait à un minimum de vraisemblance. Il y a plusieurs autres inconséquences de moindre importance ; ainsi l'amoureux de la femme de Don Roberto est respectueux du mariage dans la première pièce (III,4) ; dans la troisième, on a l'impression qu'il n'attendait que la mort du mari.

Une partie de ces invraisemblances s'explique quand on sait que dans le canevas que Des Boulmiers donna de la représentation des *Amours d'Arlequin et de Camille*, qui eut lieu en 1763 au Théâtre Italien (in vol. VIII, p. 1311 ss.), Zelinda s'appelle Camille et Lindoro Arlequin. Il s'agit donc de domestiques sur lesquels le maître, de par sa puissance financière, a un grand pou-

⁵⁷ Gran pazzia che ho fatto a maritarmi! prendere una seconda moglie, giovine, altiera, e senza beni! e perchè ? per una di quelle pazzie che fanno gli uomini quando si lasciano trasportare dal capriccio. Era ben meglio ch'io avessi dato moglie a mio figlio. (I,10 ; vol. VIII, p. 471).

voir. Lui seul peut leur donner de quoi se marier. Et Don Roberto s'appelle Pantalone! Donc un bourgeois pour qui il est naturel de viser la dot et par conséquent d'exiger de son fils qu'il épouse une riche veuve. D'autre part, dans la tradition de la commedia dell'arte, les inconséquences étaient fréquentes. Ce sont les scènes isolées ou les séquences qui importent : à personnages nobles, comique noble, à personnages bas, comique bas, mais en rédigeant la trilogie en italien, Goldoni élève le ton.

Pourquoi donc Goldoni a-t-il voulu transformer Pantalone, un bon bourgeois, en un noble, riche par dessus le marché ? S'est-il presque inconsciemment laissé imprégner par l'esprit français, qui n'aurait certainement pas accepté, dans une comédie sérieuse, des bourgeois et des serviteurs dans les rôles du fils, de Zelinda et de Lindoro ? Or Goldoni écrit pour un public italien. A-t-il craint d'évoquer Pantalone, son ancienne figure idéale, pratiquement abandonnée depuis 1754 ? Pourtant il semble avoir désiré renouer avec l'inspiration et la problématique vénitiennes, pantaloniques même ? Avec *Chi la fa l'aspetta o sia I chiassetti del carneval*, pièce représentée à Venise en février 1765, Goldoni a cherché à peindre une ultime fois des bourgeois vénitiens saisis dans leur réalité quotidienne.

Mésalliances et Amours ancillaires

Nous avons déjà vu que si la différence sociale est trop grande, on ne craint pas de rompre les promesses de mariage. C'est le cas dans *La donna di maneggio* (1760, cf. p. 136), où la fille de rang inférieur est pourtant pourvue d'un autre mari. La chose se répète dans *La donna vendicativa* (1753), où la servante s'étant rendue coupable, doit prendre la fuite. Les promesses de mariage entre jeunes, sans l'aval des autorités, comptent peu, alors que dans le théâtre de l'époque elles sont presque saintes.

Conclusion

Il est temps de tirer une conclusion partielle. D'après ce qui précède, on aura compris que Goldoni a fourni mille détails sur la vie en famille, beaucoup de constellations dont on ne trouve qu'une faible partie dans d'autres théâtres du siècle. Alors que pour la France de la première moitié du siècle, on peut affirmer, en forçant un peu, mais sans trop défigurer le corpus-échantillon étudié, que le caractère ou une lubie ridicule peuvent suffire à caractériser un personnage, une certaine fréquentation de l'univers goldonien fait voir que les oppositions et conflits sont bien plus structuraux que caractériels.

Quant au jugement implicite porté sur le mariage, deux attitudes s'expriment sans guère se confronter : dans la bourgeoisie, la petite bourgeoisie et le peuple le mariage est le but presque unique auquel aspirent les jeunes. Dans la noblesse, les choses sont plus compliquées : un certain nombre de ses membres voudraient se voir déchargés de cette obligation, nous reviendrons sur ce point important (cf p. 188). Quant aux secondes nocces, elles semblent être laissées au bon plaisir des candidats, pourvu qu'elles puissent s'harmoniser avec les obligations sociales.

ÉVOLUTION DU THÉÂTRE DE GOLDONI ?

Dans ce qui précède j'ai traité en synchronie quelques relations familiales importantes. J'ai signalé les dates des pièces mentionnées pour préparer une question qui reste en suspens : le théâtre de Goldoni a-t-il évolué ? Dans l'affirmative il faudrait dire aussi en quel sens. Dans ce qui suivra, j'adopte la division communément acceptée des comédies de Goldoni. Vient d'abord la période des essais, puis la période de la collaboration avec Medebach qui va jusqu'au passage du théâtre de Sant-Angelo à celui de San Luca (1748 à l'automne 1753). La troisième va jusqu'au retour de Rome et de Bologne à Venise (automne 1759) et la quatrième jusqu'au départ pour Paris (printemps 1762). Le critère de cette division en périodes est l'évasion (ou la tentative d'évasion) d'un milieu jugé trop étroit vers un autre.

Critères de valeur esthétiques ?

Si l'on fait abstraction de la production tardive parisienne, il semble que les chercheurs s'accordent pour considérer que les œuvres les plus réussies se groupent dans la dernière période vénitienne. Tel est également mon avis, mais le public n'a pas toujours jugé ainsi.

Remarque : Si l'on considère par exemple la première diffusion de Goldoni au Danemark au XVIII^e siècle, aucun des derniers grands drames ne semblent y avoir été représentés. Jensen (1968 vol. II), qui donne la liste des pièces jouées en danois ou en langue originale et/ou traduites de la période 1722 à 1770, fait mention des pièces suivantes : *La bottega di caffè*, représentée 1762 (non publiée) ; *Il bugiardo*, 1753 (non représentée ni publiée, mais traduction payée) ; *Il cavalier e la dama*, représentée 1761, publiée 1780 ; *La moglie saggia*, représentée 1755 (non publiée) ; *Il padre di famiglia*, représentée 1761 (non publiée) ; *Il servitore di due padroni*, représentée 1761 (non publiée) ; *Il tutore*, 1761 (non représentée ni publiée, mais traduction payée) ; *La vedova scaltra*, représentée 1755, publiée 1760. Pour les années jusqu'à 1830, on peut ajouter les pièces mentionnées dans Bruun (1963, p. 415 ss ; cet ouvrage ne tient compte que des publications) : *La Pamela*, Christiania/Oslo 1765, puis, d'après la traduction française, Copenhague 1810, *I Mercatanti*, 1814. On voit combien cette première réception de Goldoni est tendancieuse, privilégiant les pièces moralisatrices et romanesques. Il faut pourtant se rappeler que le public cultivé lisait assez bien l'allemand et que, par conséquent il faut tenir compte de la réception allemande de Goldoni (cf. à ce propos Maurer 1982). Ajoutons, puisque cette pièce occupe une place de choix dans notre étude, *Le Bourru bienfaisant* (représentée en 1784, cf. Manghi 1994⁵⁸).

D'ailleurs la période précédente, la troisième, n'est pas sans grandes réussites. Un critère d'évaluation esthétique pourrait à la rigueur expliquer le souci de réalisme, le sens critique, la complexité accrue des personnages, mais ne dirait rien sur un développement éventuel des relations entre les personnages, ni sur les valeurs proposées. A propos de valeurs, on peut même dire que les chercheurs n'ont été que trop enclins à attribuer à Goldoni les leurs. C'est sans doute également mon cas ; l'intérêt qui engage à une telle relec-

⁵⁸ Cet essai ainsi que Manghi (1987) apportent des éléments intéressants pour la compréhension de la réception de Goldoni au Danemark.

ture de Goldoni a probablement partie liée avec la crise des idéologies que nous traversons actuellement : Le théâtre de Goldoni est un bon correctif à un certain idéalisme abstrait.

Tâchons donc sans aucune prétention à l'originalité, d'énumérer quelques traits distinctifs qui puissent servir à une périodisation : Avant d'expliquer quoi que ce soit, il faut bien tenter une description de la chose à expliquer. Il me semble qu'une description de la constellation des personnages : autorités –tant masculines que féminines – et jeunes qui y sont soumis nous portera au cœur de notre problème. Très importantes sont les variations de l'autorité (il peut y en avoir plusieurs) : est-elle masculine ou féminine ? Se limite-t-elle au rôle de l'arbitre (l'actant 'destinateur' qui transmet l'objet, en général un partenaire pour le mariage, en fonction de certaines normes) ? S'approche-t-elle de l'adjuvant ? de l'opposant ? Et les jeunes, comment agissent-ils ? Peuvent-ils se révolter ? Agir de leur propre gré (trouver un 'destinateur' qui n'est pas l'autorité) ?

Pour permettre au lecteur d'embrasser d'un coup d'œil les principaux résultats de l'exposé qui va suivre, je les ai résumés dans un petit tableau. Pour plus de détails, on pourra se reporter au schéma donné en appendice (cf. p. 219 ss.).

	père	oncle etc.	mère et femme	veuves	jeunes
→1748	arbitre rival	rare	rôles 'réactifs'	rares	traditionnels
48--53	fort, rival	rare	faibles ou négatives	rares	soumis
53--59	faible	arbitre	arbitres	arbitres ou = jeunes filles	filles actives
59--62	réactionnai re	recours problém atique	fortes arbitres adjuvantes	rares	faibles

Autorités masculines

Première période → 1748

La fonction traditionnelle du père ou de l'autorité est celle d'arbitre ou de destinateur en termes narratologiques. C'est lui qui transmet l'objet de valeur, généralement sa fille au jeune héros. Le père peut être également un rival. Chez Goldoni de la première période, c'est effectivement ces fonctions qu'assume le père. La révolte du fils, aboutissant à un passage des pouvoirs entre vieux et jeunes n'est pas exclue (cf. *La bancarotta*, 1741, 1757) et la rivalité érotique entre père et fils est présente dans une pièce comme *La donna di garbo* (1743). Ces traits traditionnels ont été présents depuis les débuts de la comédie italienne (cf. p. 31). Nous trouvons les traces de la comédie printanière de la Renaissance.

Deuxième période 1748--53

L'apogée de la figure paternelle goldonienne se trouve au commencement de la réforme avec la nouvelle interprétation de la figure de Pantalone, devenu bon père, bon bourgeois et, avant tout – dans ses longues tirades – professeur de morale. Le père y devient un destinataire musclé, qui non seulement accepte ou refuse, mais qui impose ses valeurs, punissant (ou pardonnant après conversion) les coupables et récompensant les bons. Le cas échéant, le père peut retarder les noces pour imposer au jeune prétendant un temps d'épreuves (*Il giuocatore*, 1751).

Je me permets d'interpréter, non sans hésitations, comme des vestiges traditionnels les quelques comédies où le père assume le rôle du rival de son fils, mais renonce, soit qu'il récompense la vertu (*La putta onorata*, 1748), soit qu'il est ému par l'obéissance filiale (*L'erede fortunata*, 1750). Trait remarquable, dans cette dernière pièce, la rivalité érotique traditionnelle est réinterprétée et justifiée par des raisons économiques : Pantalone veut épouser une riche héritière pour augmenter la fortune de la famille. Il continue ainsi à représenter les valeurs positives. Mais le plus souvent, le père-obstacle n'est pas un rival érotique : il représente les saines valeurs bourgeoises, exige obéissance et soumission et généralement les jeunes se conduisant bien peuvent s'épouser.

Troisième période 1753--1759

Il ressort également du schéma (cf. p. 219 ss.) qu'après les débuts à San Luca, la figure du père fort disparaît presque entièrement, pour faire place à d'autres incarnations de l'autorité. Cet effacement du père est d'ailleurs parallèle à celui de Pantalone, qui fait sa dernière apparition dans *La madre amorosa* (1754) pour ne réapparaître qu'à Paris, avec l'exception du *Buon compatriotto* (1761). Les deux autres apparitions précédentes de Pantalone, dans *Il geloso avaro* (1753) et dans *L'impostore* (1754) nous montrent d'ailleurs l'image du Pantalone traditionnel : un vieillard avide et soupçonneux (I,5). Nous avons observé que dans ses derniers avatars, Pantalone est moins le père fort que l'homme mûr qui, ayant satisfait aux obligations sociales, voudrait tirer de l'existence sa part de jouissance.

La période de 1753 à 1759 est celle des pères faibles. Les figures du père mises en scène se distinguent clairement de celles de la première période. Dans *Terenzio* (1754), drame qui traite surtout des problèmes de l'art, il s'agit d'un père adoptif dans le rôle traditionnel de l'arbitre : il accorde la main de sa fille à Térence qui la mérite. Dans *La buona famiglia* (1755), c'est le grand-père paternel qui gouverne la maison! (cf. p. 152). Les pères qui subsistent sont sans énergie et parfois immoraux, comme celui des *Malcontenti* (1755), qui prend le parti de son fils et de sa fille contre leur oncle paternel, celui des *Innamorati* (1759) ou Filippo dans *La trilogia della villeggiatura*, qui, ne l'oublions pas, dans notre lecture 'réactionnaire' de la pièce, est un père faible (cf. p. 158 ; la pièce, de 1761, appartient donc à la dernière période). Ajoutons-en deux autres, étrangers ceux-là : les pères hollandais de *Il medico*

olandese (1756) et de *Un curioso accidente* (1760), celui-ci faisant un peu la figure de l'arroseur arrosé appartient également à la dernière période. Or, on sait que dans son 'théâtre de société' aristocratique et à l'étranger, Goldoni change de style et modifie ses valeurs.

Le père positif tend ainsi à disparaître, mais les valeurs qu'il représente ne sont pas directement contestées. D'autres figures viennent prendre la relève, parmi lesquelles l'oncle paternel. Citons : *La donna stravagante* (1756), *Il campiello* (1756), *Il cavaliere di spirito* (1757), *La vedova spiritosa* (1757), *Il padre per amore* (1757), *L'apatista o l'indifferente* (1758), *La donna di governo* (1758), *La casa nova* (1760) et, dans une moindre mesure, le grand-père paternel : *La buona famiglia* (1755), *Lo spirito di contraddizione*.

Le rôle prédominant de ces autorités est celui de l'arbitre ou du destinataire : accorder un mari à une nièce ou à une petite-fille ; seulement sanctionner assez passivement le choix de celle-ci, non pas essayer d'imposer un prétendant, quitte à revenir sur cette exigence, comme c'était souvent le rôle des pères de la première époque. Mais l'oncle paternel possède d'autres traits, on l'a vu : souvent, il voudrait éviter le mariage si un autre pouvait se charger de la continuation de la famille à sa place. Il possède des traits hédonistes. Souvent, il est fatigué de la tutelle des jeunes filles que les conventions lui imposent. Pourrait-on établir une sorte d'équation entre cet oncle fatigué et le père faible ? La figure de l'oncle avait d'ailleurs déjà fait son apparition, en 1751, incidemment, avec *Il cavaliere di buon gusto*.

Dernière période 1759--62

Finalement, à partir de 1760 nous trouvons quelques pères réactionnaires – bien entendu jugés à l'aune des valeurs de Goldoni – comme dans *I rusteghi* (1760), ou *Sior Todero Brontolon* (1761), pièces dont les pères – dans la dernière pièce un grand-père (son fils, père à son tour est faible) – ayant perdu toute sociabilité, n'incarnent plus les valeurs civiques. L'insistance sur le père faible a préparé la métamorphose du père en réactionnaire commencée durant la période précédente. Faibles ou réactionnaires, ces pères ont perdu toute prise sur la réalité. Cette métamorphose est d'ailleurs un des éléments invoqués par ceux qui expliquent l'évolution de Goldoni par sa foi perdue dans l'évolution de Venise.

Deux pères extrêmement forts, mais approuvés, semble-t-il, font exception : celui de *La Guerra* (1760) et celui de *L'osteria della posta* (1762). La dernière pièce, représentée à Zola, appartient au théâtre de société, et les deux mettent en scène les cercles aristocratiques, détachés de Venise.

L'oncle semble pendant cette période suivre l'évolution du père. Il devrait être le recours ultime devant une situation financière catastrophique. Il devrait représenter l'actant 'adjuvant'. Il en est ainsi dans *La casa nova* (1760), où pourtant il va jusqu'à exiger la capitulation complète des jeunes et le renoncement à leurs valeurs, mais dans *Il ritorno della villeggiatura* (1761), l'oncle manque à ses obligations de secours et c'est un ami qui prend la relève (cf. p. 165). D'autre part, nous avons distingué, dès la troi

sième période, dans les figures de l'oncle et d'autres hommes âgés, des traits d'hédonisme. Ainsi, il faut bien l'admettre, l'hédoniste pur est finalement dépeint par des traits qui menacent l'image que Goldoni se fait de la sociabilité.

Figures féminines

Les chercheurs ont noté l'activité qui va augmentant du côté féminin : femmes mariées, voire veuves commencent à conduire l'action, comme cela résulte de la comparaison statistique, entreprise par Mirella Saulini (1982 et 1991), entre seize comédies que Goldoni promit et rédigea pour la saison 1750--51, et les dernières grandes comédies. Ces résultats me semblent bien fiables, d'autant plus qu'ils se basent, non seulement sur la réussite des projets, des buts narratifs, respectivement masculins et féminins, mais aussi sur d'autres données, ainsi sur la distribution des répliques entre les sexes. Pourtant force nous est de constater que les premières comédies de Goldoni mettent en scène un certain nombre de protagonistes féminins fort actifs. Est-ce à dire qu'il faut modifier ces conclusions ? Essayons d'abord de distinguer ces rôles féminins.

Première période → 1748

Dans la littérature traditionnelle, un rôle fréquent est celui de la jeune fille séduite – ou à qui on a promis le mariage – qui arrive à se faire épouser, à réparer son honneur. L'on sait qu'à Venise des fiançailles rompues entachaient déjà la réputation d'une jeune fille et compromettaient ses chances de réussite sociale. A ce groupe, on peut ajouter les comédies où une jeune fille réussit tout simplement à se faire épouser. Or, le premier Goldoni met en scène un certain nombre de ces figures, ainsi dans *La donna di garbo*, *Il servitore di due padroni*, *I due gemelli veneziani*. Ces comédies, d'avant 1748, donc d'avant la réforme, sont des comédies d'aventures assez traditionnelles. Contrairement aux comédies que je vais évoquer, elles sont invraisemblables et peu bienséantes, puisque une femme non mariée s'y promène seule. Or, on sait combien il est rare de voir, dans le théâtre de Goldoni, une jeune fille seule avec son prétendant. Ce trait le distingue d'ailleurs du théâtre français de son temps.

Notons que les rôles masculins des jeunes de la première période se démarquent par un trait également traditionnel, l'indépendance : dans les premières pièces, le jeune homme n'est pas confronté à son propre père : tout au plus, il a affaire au père (arbitre) de la jeune fille qu'il aime. Vu dans la perspective de la tradition, ce trait n'est pas très significatif. 'L'amant' du triangle érotique vient de l'extérieur (c'est là sa définition, cf. p. 18). Ainsi, dans *L'uomo di mondo* et *Il prodigo* (datant également d'avant 1748), le célèbre Momolo est sans autorité parentale et c'est une jeune fille ou une veuve qui le convertit au mariage et à l'ordre bourgeois. Même la victoire emporté par le fils dans *La bancarotta*, nous venons de le voir, ne s'écarte guère de la tradition.

Ainsi, pendant la première période, celle des essais, si elle présente bien des femmes actives, elles bornent néanmoins leurs actions aux rôles prévus par la tradition.

Deuxième période 1748--53

Pendant la deuxième période les femmes et les jeunes filles (positives) semblent en effet devenir plus passives. Plus précisément, elles ne voyagent plus et ne mènent plus l'intrigue. Sinon leurs buts sont à peu près ceux de la première période : La jeune fille qui, résistant vertueusement, se fait épouser : *La putta onorata* (1748), *La buona moglie*, *La bottega del caffè* (1750) *La Pamela* (1750), *L'incognita* (1751), *La figlia obbediente* (1752).

De plus, la deuxième période contient quelques femmes, épousées en secondes nocces, décrites par des touches particulièrement noires (cf. p. 167).

Troisième période 1753--1759

Le rôle de la femme passive et vertueuse continue pendant la troisième période. Les épouses raisonnables et fidèles qui ramènent ou retiennent un mari volage au bercail familial jalonnent la production goldonienne : *La moglie saggia* (1752), *Il festino* (1754), *La villeggiatura* (1756), *Pamela maritata* (1759). Goldoni ne se montre donc pas particulièrement innovateur quant à ce rôle. Toutefois, la conscience de ces femmes évolue et devient plus critique, plus désabusé.

Trait plus notable, on trouve pendant la troisième période des jeunes filles qui conduisent l'intrigue amoureuse en la présence d'un père faible. C'est le cas dans *Le morbinose* (1758), *L'apatista o l'indifferente* (1758) et *La sposa sagace* (1758). Dans cette dernière pièce, Goldoni va jusqu'à approuver le mariage secret. Ces pièces constituent ainsi une volte-face par rapport aux pièces de la deuxième période qui met en scène des filles obéissantes, volte-face d'autant plus surprenante que Goldoni ne va pas tarder à changer encore une fois de cap, car l'évolution du rôle de la jeune fille est loin d'être parallèle à celle de la femme mariée et de la veuve.

Une figure qui gagne une importance accrue, à partir de 1754 environ, est la veuve. On sait que la veuve jouissait, dans toute l'Europe, quoiqu'à des degrés variables, d'une certaine autonomie. Ces veuves se trouvent devant divers choix.

Jeunes, rentrées au foyer, le plus souvent chez un oncle, elles voudraient se remarier et y réussissent généralement, en remplissant certains impératifs moraux ou sociaux. Vu la condition subordonnée de la femme vénitienne, ces personnages ressemblent aux jeunes filles normales de la tradition européenne, le veuvage leur accordant un minimum d'autonomie.

Ou bien, ces veuves ayant fait une expérience plutôt négative de leur mariage, désirent en bonne logique conserver l'indépendance, ce précieux don que le sort leur a accordé. Le plus souvent, elles finissent par accepter des secondes nocces, mais rappelons que la veuve impénitente n'est pas rare chez Goldoni. Seulement, on la trouve dans les rôles de l'adjuvant. Les

pièces où la veuve tient un rôle important sont nombreuses : *Il cavaliere et la dama* (1749), *L'avventuriere onorato* (1751), *Il filosofo inglese* (1754), *Il cavalier giocondo* (1755), *L'amante di se medesimo* (1756), *La donna sola* (1757), *Il cavaliere di spirito* (1757), *La vedova spiritosa* (1757), *La donna bizzarra* (1758), *La buona madre* (1760), et *Una delle ultime sere di carnovale* (1762), et quelques autres. Un motif particulièrement important est la femme qui a la possibilité de choisir entre plusieurs amoureux, libre d'accepter ou de refuser la cour qu'on lui fait. Certes, ce motif ne constitue pas une originalité remarquable par rapport au théâtre européen. Civilement, le veuvage était l'état qui assurait une certaine indépendance à la femme, et métaphoriquement, il pouvait évoquer la femme libre et, partant, les rapports entre amant et maîtresse, que les bienséances empêchaient quasiment de monter sur la scène. Néanmoins, on peut constater que c'est pendant la troisième période, celle de San Luca, avant le retour de Rome, que se concentre l'apparition de la veuve arbitre d'elle-même. *La donna sola* (1757) est une espèce de tour de force : la veuve protagoniste réussit à ne pas se marier tout en gardant les hommages de ses six adorateurs : elle offre à chacun le mirage qui convient à ses rêves. Cette pièce représente ainsi un volet de l'hédonisme, mais au féminin. *La buona madre*, qui se place, il est vrai, pendant la dernière période (1761), en fait voir un autre : la veuve de cette pièce ne se trouve pas devant un choix entre plusieurs prétendants, mais elle agit exactement comme l'hédoniste masculin, épousant pour son plaisir un tout jeune homme et réalisant ainsi, libérée de ses obligations civiles, les valeurs de jouissance.

Tout compte fait, on peut sans doute conclure que Goldoni s'est délibérément emparé du motif de la veuve pour développer sa conception de l'indépendance féminine, pour relative qu'elle soit.

J'ai réservé le rôle féminin le plus intéressant pour la fin : parallèlement à la transformation de la figure du père, nous voyons des femmes prendre l'initiative de la direction de la famille. Elles assument le rôle de l'autorité. Ce rôle n'est d'ailleurs pas réservé aux femmes mariées. Il faut également distinguer le caractère de l'antagoniste. Le plus souvent, il s'agit d'un mari, mais un beau-père peut tenir également cette place.

Pendant la troisième période, la femme, plutôt que de s'opposer à un mari faible, le remplace. Le comique du mari mené à la baguette par sa femme ne présente aucun problème : la valeur de la dominance masculine est présumé être préservé, le mari est ridicule par son manque d'autorité. Dans *Lo spirito di contraddizione* (1758), une femme est même mise à sa place, non pas par le mari, il est vrai, mais par un ami, mais cette femme pêche contre les valeurs fondamentales de l'univers de Goldoni : elle refuse de contribuer financièrement à marier sa belle-sœur. La figure du mari faible est d'ailleurs fréquente dans le théâtre français de notre période ; seulement, en France, ce mari, tout faible qu'il est, peut fort bien incarner les valeurs assumées par l'auteur. Dans la deuxième période du théâtre de Goldoni, on a bien vu un mari fort résister à l'empiétement de sa femme sur son domaine, la réduisant à l'obéissance. Il est vrai que pendant cette période il s'agit assez

souvent d'une seconde femme. Pendant la troisième période, c'est la première femme qui commence à incarner les valeurs, toujours bourgeoises. La femme qui a raison se trouve dès *Il geloso avaro* (1753), où elle tient aussi bien le rôle de la résistance vertueuse contre un prétendant que celui de la représentante de la juste raison financière (le mari est usurier et, comme il s'appelle Pantalone, on ne peut pas exclure une rechute dans la vieille figure de la commedia dell'arte : c'est la première apparition de Pantalone après le début au théâtre de San Luca). La prise en charge par la femme du mariage de sa fille est évidente dans *Le donne de casa soa* (1755), pièce dans laquelle le mari est plutôt évanescent. Dans *Il campiello* (1756), les maris n'apparaissent pas sur la scène. Peut-être faut-il ajouter à ces exemples *La donna di governo* (1758). Sans doute, Goldoni y condamne-t-il narrativement la servante qui veut s'imposer à son maître en faisant échouer le projet qu'il a de l'épouser, mais il faut bien noter que Goldoni ne la fait pas punir à la fin ; bien au contraire, elle doit promettre de garder toujours le contact avec ce maître qui ne saurait vivre sans elle. Elle aussi prend en main, à sa manière, le mariage d'une jeune fille.

Dernière période 1759--62

On arrive ainsi aux maîtresses femmes de la dernière période avec *I rusteghi* (1760), *La buona madre* (1760, cf. p. 136, 151) ou *Sior Todero Brontolon* (1761). S'ajoutent à cette liste deux pièces où la femme, sans arranger des mariages, contribue à rétablir les affaires de la famille : *La casa nova* (1760) et *Il ritorno dalla villeggiatura* (1761). Ces femmes évoluent vers le rôle actantiel d'adjuvantes et d'arbitres. Il semble ainsi que l'indépendance et l'initiative de la femme vont en augmentant pendant les deux dernières périodes de la production, même si l'on en déduit les rôles traditionnels féminins. Il faut pourtant toujours rappeler que ces femmes fortes prennent en charge, peut-être avec de légères atténuations, les mêmes valeurs représentées par les pères de la première période. Nulle part, ce rôle n'est plus évident que dans le cas de la Giacinta de la trilogie de la *villeggiatura*. Une 'lecture réactionnaire' s'impose si l'on veut reconnaître à cette pièce la fin heureuse qu'exigeait le genre de la comédie (cf. p. 158).

Les jeunes gens

Le rôle des jeunes dépend étroitement de celui de l'autorité. Pendant la première période, nous l'avons vu, la révolte – traditionnelle – contre le père est encore possible. Pendant la deuxième période les (bonnes) filles et les (bons) fils sont obéissants. Plus notable est l'initiative accordée, pendant la troisième période, aux jeunes filles et aux veuves désirant se marier. C'est pourquoi la volte-face de la dernière période est assez étonnante. En effet, la faiblesse des jeunes gens des dernières pièces est étonnante. Le jeune homme de *La buona madre* est velléitaire, tiré (littéralement) entre la mère de la fille qu'il n'épousera pas et sa propre mère qui le ramène à la maison par l'oreille. Les amoureux de *La donna di maneggio* (1760) abandonnent leur amour sans

difficulté (cf. p. 136). Les trois fils dans *Sior Todero Brontolon* sont soumis, Pellegrin bien qu'il soit père et mari aussi bien que Nicoletto qui change facilement l'objet de son amour ; même Meneghetto, 'l'amant' qui vient du dehors ne mène pas le jeu. Il dépend de sa tante Fortunata, actant adjuvant s'il en fut. Il n'est pas directement confronté à des instances paternelles, mais sa tante, veuve d'ailleurs, parle de lui comme s'il était mineur et le traite ainsi. Il partage un nom diminutif avec Nicoletto et Zanetta ; le nom de Pellegrin, pourrait souligner le fait que ce père n'est pas chez lui, mais chez son père. Il semble d'ailleurs bien que Goldoni choisisse délibérément des diminutifs pour les noms des jeunes de certaines de ses dernières pièces, ainsi également dans *La buona madre* et *La casa nova*.

Les filles sont tout aussi réduites, ou presque, que les garçons, mais comme leur autonomie était moindre, cela se remarque moins. Si on les compare aux jeunes filles de la troisième période, il y a involution. Aucune d'elles ne prend en main son propre sort. La protagoniste de *La scozzese* ne fait au fond qu'attendre. Giacinta de *La trilogia della villeggiatura* (pièce qui n'utilise pas de diminutifs pour les jeunes) fait peut-être exception, mais le sort qu'elle se donne (renoncement à son amour et mariage de convenance) est celui qu'eût pu lui prescrire son père. Faut-il aller jusqu'à suggérer que la fille vient restaurer l'autorité paternelle affaiblie ? On sait qu'un surmoi fort peut tout surclasser, même le père réel. Dans sa lecture de *Miß Sara Sampson* de Lessing, Saße (1988, p. 160 ss.) constate que la protagoniste refuse le pardon du père, maintenant par ce refus d'une image paternelle libérale un système de valeurs patriarcal, que le pardon mettrait en danger. Nous nous trouvons dans une période d'intériorisation des valeurs sociales, d'installation d'un surmoi fort, propre à prendre en charge le contrôle des comportements (cf. l'impératif catégorique). J'hésiterais cependant à placer Goldoni dans ce courant. Il ne cultive pas les instances psychiques morales, ne les posent pas comme absolues, mais se contente d'imposer la correction des comportements par la logique narrative (cf. p. 133). Pourtant l'approfondissement artistique peut conduire l'auteur où il n'entendait pas aller ; nous avons parfaitement le droit de faire vivre les textes de Goldoni dans toute leur richesse, dans leur 'polyinterprétabilité'.

Quoi qu'il en soit, souvent les jeunes paraissent un peu comiques, ce qui est particulièrement évident dans *La buona madre* : la veuve semble être un substitut de la mère, déjà suffisamment castratrice (cf. p. 137). Jonard (1976, p. 65) voit même dans cette figure une critique de la mauvaise mère. Or, Goldoni a juxtaposé, dans cette pièce, une mauvaise mère à la bonne, mais cela n'empêche pas que la bonne mère, castratrice elle aussi, si on la juge selon nos normes modernes, ne soit frappée par l'ironie goldonienne. Les grands textes ne se réduisent pas facilement à un sens unique. Alors que les jeunes hommes de la première période étaient du moins actifs, que même les bons fils et les filles obéissantes manifestaient du moins leur passion, les jeunes gens de la dernière période se contentent très souvent de désirer un mariage non spécifié, parfois peu importe le partenaire. Chose

remarquable, la dominance féminine et la réduction des jeunes vont de pair.

A cette description de l'évolution des relations familiales, il faut évidemment ajouter, dans les pièces de la dernière période, une certaine mise en sourdine de la propagande pour la morale bourgeoise, financière et civile, ainsi que l'apparition de bourgeois durs et sans civisme, renfermés en eux mêmes. Cette mise en sourdine n'est d'ailleurs que relative. La propagande pour les valeurs du travail, de la mesure et de l'épargne se trouve exprimé soit dans *La trilogia della villeggiatura*, soit dans *La casa nova*, et les vertus de la petite bourgeoisie sont explicitement vantées par la mère de *La buona madre*.

Somme toute, l'examen de l'évolution des rôles des personnages confirment pleinement les résultats de Saulini. Peut-être pourrait-on considérer comme une parenthèse dans l'œuvre de Goldoni, la deuxième période avec sa forte moralisation, mais il n'en reste pas moins que les valeurs défendues par Pantalone ne sont guère modifiées pendant cette évolution. Si les femmes actives ont déjà été suffisamment signalées, l'effacement concomitant de l'autorité masculine et l'effacement de l'initiative des jeunes, même après la présence de jeunes filles dynamiques pendant la troisième période, méritent d'être souligné. Et admettons, bien que cela n'aille pas tout à fait dans le sens de l'argumentation qui va se poursuivre, que des jeunes réduits à l'impossibilité d'agir est un indice d'une crise.

J'espère que cette description aura saisi quelques traits importants de l'évolution du théâtre de Goldoni. Mais peut-on s'accorder pour une explication de cette évolution ?

L'ÉVOLUTION DE VENISE. DÉCADENCE ?

On a voulu établir un parallèle entre un certain pessimisme relevé dans la dernière période du théâtre de Goldoni et l'évolution de Venise. Il peut être opportun de consacrer quelques mots à la Sérénissime. C'est que, de manière d'ailleurs logique et conséquente, on a voulu rattacher l'échec, tout relatif, de la réforme théâtrale de Goldoni, à la décadence de la bourgeoisie vénitienne, ou du moins au manque de 'take-off' du capitalisme vénitien, voire à la décadence de Venise elle-même. C'est l'importante étude de Berengo (1956) qui sert de référence à ces vues et qui, même s'il fallait en réviser quelques conclusions générales, garde une grande valeur.

Ainsi la célèbre thèse de Baratto ('*Mondo*' et '*Teatro*' nella poetica del Goldoni) de 1957, qui, ne l'oublions pas, modifie les vues 'vétéro-marxistes' d'un Dazzi (méritoires vu l'état des études goldoniennes de l'époque), prétend que Goldoni aurait été déçu par un reflux de la bourgeoisie vénitienne perdant son poids social, divisée en riches et pauvres.⁵⁹ Notons que Baratto

⁵⁹ La borghesia veneziana, scissa in gruppi di 'ricchi' et in una vasta categoria di 'piccioli', sta esaurendo la sua forza sociale. È un'induzione permessa dal testo goldoniano, dalla sensibilità della sua *registrazione*. Vien meno, al Goldoni, la base sociale del suo ottimismo (1960, p. 493).

conclut de l'œuvre à la réalité : c'est la *registration* faite par Goldoni de la réalité qui indique que celle-ci s'est transformée. Or, nous savons que de telles conclusions ne peuvent avoir valeur que d'hypothèse. Baratto a d'ailleurs nuancé sa thèse dans son célèbre bilan des études goldoniennes 'Goldoni, vent'anni dopo' (1985, p. 237 ss).

Ces vues ont longtemps constitué une base admise par la majeure partie de la critique goldonienne ; une crise permet de tout expliquer ! Mais enrichi par l'expérience de la réévaluation de la Révolution Française de 1789, on peut se poser des questions analogues pour Venise, bien qu'en sens contraire. En France, les analyses de cette période ont, en règle générale, mis l'accent sur une évolution économique ou politique qui, à en croire les 'historiens révisionnistes' (cf. p. 55), aurait été moins prononcée qu'on ne l'avait cru. En ce qui concerne Venise, c'est la théorie de la décadence qui a prévalu.

Pourtant, une autre étude approfondie est venue suppléer l'ouvrage de Berengo, tout en concluant, du moins à première vue, en sens plutôt inverse. Il s'agit du grand travail de Georgelin (1978) qui veut établir que Venise a joui, pendant le XVIII^e siècle, d'un développement économique non négligeable. Cet auteur n'insiste pas sur une décadence économique vénitienne ; il intitule sa conclusion : 'Crise d'un État et crise d'un groupe dirigeant' (p. 800), crise venant, pour l'essentiel, de l'incapacité d'un petit groupe hégémonique à s'ouvrir, à recruter des éléments nouveaux. Pourtant, à y regarder de plus près, on trouve dans l'ouvrage de Georgelin la plupart des diagnostics qu'ont faits d'autres chercheurs. Il peut être difficile pour un non historien de récapituler les principaux résultats d'un ouvrage si riche que celui de Georgelin, d'autant plus que l'auteur ne résume guère ses chapitres.

Essayons quand même de dégager quelques grandes lignes qui puissent nous servir. Georgelin est évidemment d'accord pour constater que Venise a perdu son rôle comme grande puissance. La Dominante a été, bien sûr, dépassée par les nouveaux grands états nationaux (Angleterre, France), ainsi que, dans le domaine militaire, par la Turquie. Mais il fait remarquer, l'exemple suédois à l'appui, que cela seul n'entraîne pas une décadence. En effet, la Suède perdit, presque en même temps que Venise son rang de grande puissance, ce qui n'empêcha nullement un développement politique et civil considérable et intéressant. En ce qui concerne Venise, l'auteur constate notamment des tendances de développement significatives dans la transformation très importante que connaît l'agriculture de la Terre-Ferme. On se lance dans 'la nouvelle agriculture' (nouvelles cultures fourragères, permettant l'intensification de l'élevage), on pratique la bonification des terres, et le développement de la viticulture dans le Frioul est impressionnant. L'agriculture vénitienne soutient bien la comparaison avec la France, voire avec l'Angleterre (p. 386). Et elle rapporte bien (p. 383). Néanmoins l'auteur parle d'un échec, n'étant dû d'ailleurs ni à la fiscalité, ni à 'féodalité' (ses restes sont beaucoup moins opprimants qu'en France), ni à la vaine pâture. Cet échec vient du fait que la Terre-Ferme n'a pas réussi à augmenter de 20% sa production céréalière (p.349). Georgelin fait siennes les con-

clusions de Morineau (1968) qui nie la réussite de la révolution agraire française. Pourtant l'auteur pose également une question d'une toute autre importance : ayant constaté que la Terre-Ferme avait des structures sociales et économiques plus modernes que la France, il se demande : « Était-elle pour autant prête à un démarrage vers un capitalisme industriel ? » (p. 392).

Le développement des manufactures, la proto-industrialisation ne laisse pas non plus à désirer, mesurée à l'aulne continentale. Mais pourquoi n'y a-t-il donc pas un 'take-off' industriel ? Une cause en est la détérioration du climat, connue également en France (p. 332 ss.). Mais avant tout, les Vénitiens investissent dans la pierre : palais, villas, églises et édifices publics (p. 441 ss.).

Certes, les Vénitiens avaient fait, de 1736 à 1751 un important effort pour la reconstruction de leur flotte. Mais lors de la crise de l'agriculture, les aristocrates ne reviennent pas sur l'eau (p. 387) ; les Vénitiens laissent petit à petit les étrangers s'emparer du trafic (p. 386).

Signalons en ce qui concerne notre période le retour des corsaires dans l'Adriatique qui déclenche en 1750 une crise pour le trafic du port de Venise, suivie de nombreuses faillites. Dès l'année suivante, les exportations reprennent leur augmentation. En 1753--1754 un nouveau fléchissement, puis une reprise de 1758 à 1760 (p. 82 ss.). Donc des années particulièrement mouvementées.

Avant de tirer les conclusions possibles pour une modification éventuelle de la vision du monde et du théâtre de Goldoni, il faut bien rappeler que l'étude de Georgelin concerne l'ensemble de l'État vénitien. Pour la ville de Venise ses résultats ne s'écartent pas trop des traditionnels constats de régression, ils les confirment plutôt. Durant la période qui nous intéresse plus particulièrement (1748--1762), les manufactures de la Dominante déclinent (p. 158), les prix montent, le peuple est appauvri (p. 185), la population de Venise n'augmente que grâce à l'afflux de la Terre-Ferme et de l'étranger (p. 186). Cela fut d'ailleurs également le cas pour Paris où la mortalité dépassait la natalité, alors que pour Londres l'inverse était vrai (Doyle 1988, p. 235). L'auteur peut conclure : « il y avait un grand vaincu : La Dominante' (p. 567), et, ce qui nous concerne plus particulièrement : « le peuple de la Dominante fut le grand sacrifié » ; il était neuf fois plus imposé que celui de la Terre-Ferme (p. 547), et avec un système d'impôts indirects, c'était le menu peuple qui payait : « Prix en hausse, salaires immuables » (p. 185). L'auteur constate également une importante augmentation de la criminalité pendant le second tiers du siècle (ib.).

Il y eut enfin, selon l'auteur, une crise due à la diffusion des Lumières, crise qui nous intéresse de façon particulière. D'abord un engouement pour tout ce qui vient d'au-delà des Alpes, aussi bien de la France que de l'Angleterre, engouement qui se manifeste dans l'intérêt que l'on prend aux sciences et au reflux correspondant de la ferveur religieuse ; l'augmentation du nombre de livres publiés à ces sujets (p. 713 ss.), ainsi que l'essor de la presse en sont témoins. Les femmes accèdent à la culture (p. 720 ss.).

Mais il s'agit là d'une évolution que l'on retrouve dans nombre de pays européens.

S'y rattache une crise des mœurs ; notamment, les femmes gagnent une liberté beaucoup plus grande ; elles se cultivent ; ainsi en 1750 naquit l'Académie des dames nobles (p. 722) ; elles sortent seules, abandonnant la vieille morale qui semble encore obligatoire pour les femmes goldoniennes, du moins celles du peuple et de la bourgeoisie, c'est-à-dire pour environ 95% de la population. Cette crise renforça la dénatalité des couches dirigeantes nobles. « La grande baisse se produisit entre 1740 et 1760 », car les Lumières apportèrent également la connaissance de la contraception (p. 656). Les femmes commencent à lire *Le Spectateur anglais* ; Georgelin peut citer Goldoni comme témoin (p. 722 et note 121) :

Les femmes qui pour lors à Venise ne lisoient pas beaucoup prirent du goût pour cette lecture, et commençoient à devenir philosophes ; j'étois enchanté de voir mes compatriotes admettre l'instruction et la critique à leurs toilettes, et je composai la Piece dont je vais donner l'abrégé (*Il filosofo inglese* ; *Mémoires* II,21 ; vol. I, p. 335).

J'ai continué la citation plus loin que Georgelin (qui s'arrête après 'philosophes'), pour illustrer que pour Goldoni, les Lumières et la 'philosophie' s'arrêtent à la critique, acceptée, des toilettes !

La pénétration des Lumières s'accompagnent pourtant d'une crise morale, délits sexuels, notamment un certain exhibitionnisme et transvestisme, répandu surtout parmi les nobles (p. 726 ss. et graphe p. 1128) : le nombre des procès culminent autour de l'année 1750 et, ce qui nous intéresse plus particulièrement, le nombre des procès pour mauvaises mœurs plafonne de façon absolue la même année. Or, c'est à cette époque que Goldoni lance sa réforme du théâtre qui comprend, on le sait, une importante dimension morale. La conclusion que Georgelin tire de ces faits est fort intéressante : il y a eu, bien sûr, de l'immoralité presque partout et à tous les temps, mais l'essentiel est que la noblesse perd son 'image'. L'immoralité ne concernait peut-être qu'une minorité des couches dirigeantes :

Peut-être... Mais qu'une majorité ne soit plus capable d'imposer le respect d'un minimum de normes indispensables à l'exercice du pouvoir à une minorité frondeuse est *l'un des indices les plus sûrs d'un déclin des capacités de gouverner* (1978, p. 736 s. ; c'est l'auteur qui souligne).

Certes, il faut rappeler que les Lumières, même si elles furent vécues dans beaucoup de pays comme une crise, ne créèrent pas partout la confusion ni un esprit révolutionnaire. Ne parlons pas de l'Angleterre ni des Pays-Bas. En ce qui concerne la Révolution Française, le jugement des 'révisionnistes' n'en donne pas la faute à Voltaire et à Rousseau (cf. Doyle 1988, p. 42 ss.). Et dans bien des États monarchiques, les Lumières furent plutôt bien reçues, ainsi dans plusieurs États allemands et au Danemark. Dans ce pays, à l'époque la monarchie la plus absolue d'Europe, une restructuration de l'agriculture et une grande liberté de la presse furent instaurées sans po

ser de sérieux problèmes, avant que la Révolution Française ne provoquât des réactions violentes contre l'esprit des Lumières conçues comme destructeur pour l'ordre social. Le rejet des Lumières l'emporta seulement lorsque l'Europe se trouva dans la tourmente révolutionnaire. Mais évidemment les Lumières, comme toute libération, eurent des effets différents selon la civilisation qui les accueillit. Georgelin trouve donc le facteur déterminant dans la crise politique, dans l'impossibilité de rien changer. Ajoutons dès maintenant qu'une telle explication a été donnée de la Révolution Française ; en France pourtant, les tentatives de réformes ne manquèrent pas, mais, selon les historiens réformistes, elles furent prises de court par les événements, qui n'étaient pas nécessairement inscrits dans quelque loi de l'Histoire. La Révolution selon eux résulta plutôt d'un équilibre précaire qui bascula (cf. Doyle 1980/1986).

L'important ouvrage de Georgelin concerne l'ensemble de l'État ; il est écrit, si je ne me trompe, dans une optique systémique : le système vénitien était-il capable de se transformer ? Voilà, si j'ai bien compris, la question essentielle. L'auteur fonde la réponse plutôt négative sur l'incapacité des couches dirigeantes à réformer quoi que ce soit. D'autre part, il constate des développements honorables, surtout dans l'agriculture de la Terre-Ferme, et il pense que le pays était « sain dans ses profondeurs » (p. 18). Si j'ai bien compris l'auteur, cela veut dire que Venise aurait pu se transformer, n'eût été le blocage politique. Il se serait agi donc en tout état de cause d'une restructuration en profondeur de la production vénitienne et de ses structures sociales. Ce sont là des processus sociaux qui coûtent cher en souffrances humaines. Rappelons les enclosures anglaises, l'industrialisation sauvage du XIX^e siècle ou le chômage occidental actuel. On peut se demander si de toute façon le peuple de la Dominante n'aurait pas subi une cruelle reconversion vers d'autres secteurs, voire si le chômage accru n'était pas un élément qui aurait pris dans une telle perspective un poids accru. Mais faute de réalisation d'une telle reconversion il est loisible de garder, peut-être pour la Dominante seule, le terme de décadence. Qui de nos jours peut prévoir la fin du chômage actuel ou la nouvelle structure sociale qui lui attribuera un sens (rétroactivement!) du moins comme phénomène de transition ? S'agit-il de décadence ou de restructuration ?

On peut surtout conclure qu'il reste des éléments importants communs à Berengo (1956) et à Georgelin : une crise politique, une crise morale (mais également, si l'on se limite à la Dominante, une crise économique et sociale). Une minorité régnante toujours plus restreinte et l'impossibilité de réformer quoi que ce soit, ou mieux : l'échec non nécessaire de la réforme, très modérée, de Querini : il ne lui manqua que quelques voix, et Georgelin rappelle que, inversement, en 1876, la constitution française qui fit du pays une république, ne fut votée qu'avec une voix de majorité (p.764ss.). On peut souligner que le départ de Goldoni en 1762 pour Paris, coïncide avec l'échec de la tentative de réforme de Querini, la dernière tentative de réforme qui eût eu quelque chance d'aboutir, tel est le dernier mot de l'ouvrage de Geor-

gelin (p. 804). Berengo, par contre, réduit les idées réformatrices de Querini à bien peu de chose : une redistribution des pouvoirs à l'intérieur de la couche hégémonique (p. 9). Malheureusement toute documentation sur les idées de ce réformateur nous manque. Georgelin, lui, est guidé par l'idée d'une certaine ouverture de l'aristocratie, ouverture qui, bien que limitée, aurait pu introduire dans le système du mouvement.

Goldoni aurait-il pressenti cette évolution, ou plutôt involution, lorsque, pendant l'affaire Querini, il s'expatria ? Ou s'agit-il d'une pure coïncidence ? Il faut poser cette question, mais je ne suis pas en mesure d'y répondre. Pour ce faire, on pourrait entreprendre une étude minutieuse des personnalités des couches dirigeantes, des 'décideurs' réformateurs et conservateurs que fréquenta Goldoni, ainsi que de ses rapports avec eux. Je n'ai guère milité pour un Goldoni illuministe à la française, tout au plus pour un partisan du régime, un partisan de ce qui aurait été en Allemagne ou au Danemark l'absolutisme éclairé. Si je ne me trompe, le mérite d'avoir formulé cette thèse revient à Fido (cf. p. 124).

Ouvrons une parenthèse en continuant un instant notre rêverie, toute gratuite qu'elle soit : il semble acquis que certaines idées, républicaines, et certains actes d'insoumission furent mis à la mode ou repris par des milieux conservateurs : nobles qui jouaient avec une égalité 'inter pares', parlements français qui, avant la Révolution, se révoltaient contre le roi. Pourrait-on établir pour Venise un parallèle et montrer que les partisans des idées 'avancées' d'un Chiari se seraient recrutés, en grande partie au moins, dans le parti de l'ordre et non pas dans celui du mouvement ? Ou bien, inversement, que le camp des goldoniens fut dominé par le parti du statu quo ? Le problème est d'autant difficile qu'il comporte deux inconnus : les partisans respectifs et les positions politiques qu'il représentaient. Et comme le remarque fort justement Georgelin, traitant des idées de Querini : il était dangereux de se faire propagateur d'un changement de régime ; des années de prison en étaient souvent la conséquence immédiate (p. 766). Je ne suis malheureusement pas en état de poursuivre une telle recherche, qui a peut-être déjà été menée à bien dans des travaux que je ne connais pas. Elle pourrait au moins éclairer la perspective consciente adoptée par l'activité de Goldoni, si une telle perspective a existé.

Avant de fermer notre parenthèse, notons que l'on peut du moins, dans l'État vénitien, conclure à l'existence d'un marché vivant, élément important aux vues d'un Anglani, selon qui le théâtre de Goldoni offrirait l'image des rapports de production capitalistes. Goldoni serait un écrivain bourgeois, non parce qu'il observe l'évolution de la bourgeoisie, mais parce qu'il exerce le métier d'un auteur inséré dans un marché.⁶⁰ Cette vue semble prometteuse, mais reste encore centrée sur l'analyse d'une seule pièce de Goldoni,

⁶⁰ *pratica il mestiere d'autore inserito nel mercato e perché, insieme, comincia a desiderare ed a costruire l'autonomia dell'arte (o, per meglio dire rispettando i termini storici della questione, dell'artista' : dell'autore', anche qui) (1983, p. 25 et passim).*

certaines considérée comme magistrale : *La locandiera*. Je laisserai à l'auteur de l'exploiter pour une analyse de l'ensemble de l'œuvre de Goldoni. Pourtant nous pouvons retenir un résultat de cette approche : étant entrée dans une phase capitaliste, Venise n'a nul besoin d'avoir pris du retard, l'inverse cadrerait mieux avec l'hypothèse d'Anglani.

Contrairement à ce que j'ai pensé antérieurement, après une lecture trop rapide de Georgelin (1990a, 1990b, 1993a), il faut donc admettre qu'il y avait bien crise sociale et, pour la seule Dominante, une crise grave, même si les aspects économiques ne sont peut-être pas les équivalents d'une décadence vraie et propre.

Mais une crise réelle, politique ou économique-sociale (du moins pour la Dominante) suffit-elle à expliquer l'évolution du théâtre de Goldoni ? Les transformations que l'on a pu constater dans sa production concernent surtout les rapports de puissance à l'intérieur de la famille (cf. p. 170). Malgré les 'scandales' que sont les figures négatives de *I rusteghi* et de *Sior Todero Brontolon*, les personnages modèles ne manquent pas non plus dans les pièces de la dernière période vénitienne (l'oncle de *La casa nova* et Fulgenzio de *La trilogia della villeggiatura*). Si leurs idées, proclamées de façon moins claironnante, se différencient de la morale pantalonesque, ce n'est pas en ce qui concerne la bonne conduite traditionnelle des affaires. Tout au plus mettent-ils une sourdine à la morale familiale, sans pour autant la bouleverser. Les bonnes mères et femmes intelligentes restent également loyales envers cette morale.

LE PUBLIC DE GOLDONI ?

Sur ce point également, on a longtemps pris pour acquis que les pièces de Goldoni avaient pour spectateurs principaux les bourgeois de Venise. Cependant on a également fait observer qu'il se trouvait peut-être dans la salle autant de représentants de la noblesse et du peuple que de la bourgeoisie. (Jonard 1970, p. 33). Il est vrai, en effet, que Goldoni a écrit pour le menu peuple, comme il résulte de la préface à *Le baruffe chiozzotte*, et que telle a été son attitude depuis au moins *La putta onorata*, comme il résulte de la lettre-préface à Bettinelli de 1751 (vol. II, p. 421 s.). Dans ce dernier cas, il s'agit pourtant des gondoliers et Georgelin émet de sérieuses réserves quant à l'hypothèse selon laquelle ce groupe aurait représenté le peuple. « Ils étaient trop liés à l'aristocratie » (1978, p. 690) ; ils pouvaient donc également assumer dans une certaine mesure ses valeurs, et le fait de remplir la salle par la présence des gondoliers (cf. *Mémoires* II,3 ; vol. I, p. 253) pourrait tout aussi bien pointer vers une idéologie aristocratique. Gardons-nous pourtant de toute exagération. Il n'est plus nécessaire d'inscrire Goldoni dans la lutte idéologique des classes. Le fait qui importe est plus son écoute des voix populaires que l'expression d'une idéologie populaire qui est souvent construite de toutes pièces par qui, à droite comme à gauche, en a besoin. Cela constaté, il n'en reste pas moins que l'image que Goldoni donne du peuple coupe peut-être court à certaines revendications sociales,

dont il me semble avoir détecté des échos dans l'œuvre de Chiari (cf. p. 121).

D'autre part, Jacques Joly (1989) a très utilement isolé et décrit un théâtre de société, quelque peu négligé ou amalgamé aux pièces dont le décor est Venise. De même une comédie comme *Le Bourru bienfaisant* montre combien Goldoni savait s'adapter même au goût français (cf. p. 143), et les canevas écrits pour le Théâtre Italien, ranimant les figures de la commedia dell'arte dont il vantait pourtant de s'être libéré, montrent également un Goldoni qui connaît son public.

Bien plus, il ne faut pas oublier que le théâtre, plus que d'autres genres, pour remplir la salle, doit 'ratisser large', doit viser plusieurs groupes importants. On peut pourtant faire observer que, théoriquement du moins, rien ne s'oppose à ce que se constituent des groupes de spectateurs caractérisés par leur appartenance, par des intérêts communs. La chose est plus difficile à concevoir pour le théâtre classique. Dans une ville comme Paris avec trois ou quatre théâtres, il faut probablement compter sur des publics composites, comme l'a déjà fait valoir Erich Köhler (1972) dans son commentaire à Goldmann, qui attribue à la tragédie racinienne une origine janséniste et, au moins de façon implicite, un public à dominance bourgeoise. Pour Köhler le théâtre du classicisme parlait aux bourgeois et aux nobles, et cela fut encore plus vrai au XVIII^e siècle.

A Venise, avec ses théâtres plus nombreux, la question est plus ardue. Rien n'empêche d'imaginer une différence entre les publics d'un Chiari et celui de Goldoni. On sait que les comédies de Goldoni ont eu du mal à s'imposer. Norbert Jonard a conclu que le dilemme de son théâtre, « l'histoire de sa réforme, c'est un peu celle d'un auteur en quête d'un public introuvable » (1970, p. 55). « Les salles de spectacle étaient plus fréquentées par le peuple et la noblesse que par la bourgeoisie » (1970, p. 33). C'est fort possible ; en effet, Goldoni ne se prive pas de mettre en scène des bourgeois qui s'endorment au spectacle, et même la morale de Pantalone ne prescrit pour la femme soumise qu'une visite au théâtre pendant le carême. On peut donc imaginer que les bourgeois aient préféré les mélodrames du rival Chiari. Dans l'art, on cherche souvent l'évasion et le dépaysement. Des études approfondies de ce problème pourraient s'avérer fructueuses. Mais comment dépasser ces suggestions intéressantes de ces nombreux chercheurs pour progresser sur un terrain solide ?

Plus douteuse est l'hypothèse du 'retard économique (de Venise)... sur des pays comme la France et l'Angleterre » (Jonard 1970, p. 32), d'où découlerait la faiblesse d'un public bourgeois. Du moins en ce qui concerne la comparaison avec la France, ce retard est tout relatif, comme le montre l'étude de Georgelin. Que la bourgeoisie vénitienne ait été faible en tant que classe sociale, cela ne présente aucun doute ; mais pour la France, d'après les nouvelles approches historiques sur la Révolution Française, une conscience proprement bourgeoise se montre également moins forte qu'on ne l'avait pensé auparavant. L'essentiel me semble bien être l'amputation que subirent à Ve

nise les Lumières : largement diffusées, elles butèrent contre la quasi impossibilité de proposer des réformes politiques, et surtout contre l'impossibilité d'une restructuration sociale due au manque de ces réformes politiques.

EXPLICATION PSYCHOLOGIQUE

Un autre critère de périodisation, adopté par Joly (1976, p. 64) est la mort de la mère de Goldoni et la dépression nerveuse consécutive. Mais en fut-elle la cause ? S'agit-il d'un *post hoc ergo propter hoc* ?). La rupture se situerait dans ce cas à l'été 1754, soit entre deux saisons théâtrales (comme c'est le cas également pour les autres coupures). La maladie nerveuse commence en octobre 1754. La mort de la mère eut lieu le 6 novembre de cette année. La date de *La madre amorosa* coïncide avec celle de la mort de la mère, dit Jonard (ib. p. 65). Effectivement on constate après cette date le retour en force des femmes actives. Mais *La madre amorosa* avait déjà été écrite au printemps, avant la dépression nerveuse et la mort de la mère (vol. I, p. 1373), et ce n'est que la représentation de la pièce, à l'automne, qui coïncide approximativement avec la mort de la mère. Le rapport entre la vie privée et l'évolution de la figure maternelle (et féminine) est donc loin d'être évident. Ce qui n'empêche pas que *La madre amorosa* annonce peut-être une nouvelle orientation. Mais est-il toujours possible d'établir un parallèle entre une évolution artistique et les grands événements de l'existence ?

CONCLUSIONS

J'ai passé en revue un certain nombre de points : l'évolution de Venise, le public de Goldoni, sa psychologie, mais il me semble difficile d'en tirer des conclusions, ou si l'on veut, on peut en proposer plusieurs.

Certes, dans une perspective féministe, on peut dire que la femme gagne en importance au cours de l'évolution du théâtre de Goldoni. Mais cette évolution se paie par une dépendance involontaire des jeunes qui n'est même pas l'assujettissement d'un sujet relativement autonome. La critique implicite du patriarcat que l'on trouve dans quelques pièces, que signifie-t-elle (par delà sa valeur intrinsèque) du moment que ses valeurs ne sont guère questionnées ?

Une mise en parallèle entre l'évolution de Venise et celle du théâtre de Goldoni me semble hasardeuse. Une crise sociale, pourrait-elle expliquer les transformations des figures de la mère et la réduction tendancielle des jeunes à un stade infantin ? Une telle explication n'est pas impossible en soi, mais elle demande bien des médiations.

Enfin, trouve-t-on un refus du stade œdipien en faveur d'une régression ? Au niveau privé de la vie de Goldoni – qui d'ailleurs ne nous occupe pas ici – personne n'a trouvé de signes régressifs ; la dépression nerveuse concomitante avec la mort de sa mère est de 1754. Et, si régression il y a, quelles en sont les implications ? La production artistique se trouve souvent accompagnée d'un 'retour aux mères'. Je ne trouve pas non plus de régression dans le comportement pratique de Goldoni, si ce n'est la décision de quitter Ve

nise pour Paris. Mais cette décision, équivaut-elle à l'abandon du combat, abandon que l'on pourrait mettre en parallèle avec la présence de quelques oncles et pères présents depuis *Il cavaliere di buon gusto* (1750) qui ne veulent pas se marier et qui voudraient se débarrasser des soins de marier filles et nièces ? Goldoni n'a-t-il pas tout autant agi sous le charme des perspectives qui s'ouvraient à lui dans une capitale mondiale ? Et un motif n'exclut pas l'autre.

Évaluer la situation de Goldoni avant sa décision d'abandonner sa patrie serait peut-être fructueux pour qui en aurait les connaissances et les compétences nécessaires : la situation de Goldoni à Venise était-elle désespérée ? Goldoni, s'est-il illusionné sur une situation prestigieuse qui serait la sienne à Paris ? Pouvait-il prévoir la restructuration, désavantageuse pour lui, du Théâtre Italien qui se fit en 1762 ? Cela est fort problématique ; il faudrait surtout éviter le raisonnement après-coup, après la connaissance que l'on a de la destinée ultérieure de Goldoni.

Quant à moi qui ne possède pas de lumières particulières en psychologie ni en psychanalyse, je serais disposé à accepter la thèse d'une transformation psychique, d'un abandon de certaines censures, d'une ouverture, choses, je pense, qui peuvent accompagner une 'régression', terme insuffisant s'il en fut pour qualifier le travail artistique. Ce que les psychanalystes appellent régression est probablement pour l'écrivain un terrain propice au travail qui restructure tout à sa manière. Je suis bien disposé à accepter les portraits psychologiques, mais ceux qui nous sont offerts posent encore bien des questions. Et une telle explication ne saisit qu'une partie de ce qu'est l'originalité de ce théâtre, bien qu'il faille admettre qu'à parler d'originalité et de fascination, on accepte des choix subjectifs, mais légitimes, faits par les individus psychiquement différents que sont heureusement les chercheurs. Au risque d'augmenter la confusion, je voudrais donc ajouter encore un élément au débat. Prenant mon point de départ, dans certaines particularités qui m'ont frappé et que j'ai déjà décrites dans le chapitre sur la famille, je proposerai quelques réflexions sur la structure familiale particulière au théâtre vénitien de Goldoni et, peut-être, à la société vénitienne.

LA STRUCTURE FAMILIALE

Comme je l'ai dit, je suis très réticent quant aux possibilités d'établir un parallèle entre l'évolution de l'œuvre de Goldoni et celle de la société vénitienne pour expliquer la première par la dernière.

Pourquoi alors ne pas chercher d'autres éléments d'explication ? Nous avons dégagé chez Goldoni des structures familiales assez particulières et dépeintes de façon très détaillée dans une profusion de situations et de conflits. Probablement cette image de la famille n'allait pas de soi pour tous les Vénitiens : les indices qui se dégagent d'une analyse superficielle de quelques comédies de Chiari semblent indiquer qu'il en est ainsi. La structure de la bonne famille que décrit Goldoni est autoritaire et l'auteur accepte, sous forme modérée, il est vrai, cet autoritarisme. A cet égard, nous

avons pu relever, dans les premières pièces au moins, la presque omniprésence de l'autorité paternelle (remplacée ensuite par celle de l'oncle ou de la mère). L'héritage compte beaucoup ; cela vaut pour la majeure partie du siècle, mais Goldoni ajoute quelques traits plus pertinents. Il ne se contente pas de se placer dans la perspective des jeunes amoureux ; il décrit l'héritage et la dot comme un élément constitutif de leur désir ; sa critique des bourgeois avaricieux est des plus modérées. Il adopte bien souvent, soit par ses porte-parole, soit par les justifications de ses bons vivants la perspective et les valeurs de la famille, et cela sans trop les concilier avec les valeurs individuelles de liberté et d'autonomie, bien plus que dans d'autres pièces de théâtre européennes qui mettent en scène l'individualisme. Cela vaut pour la France, pour le Danemark et probablement pour l'Angleterre. Je ne saurais dans l'état actuel de mes connaissances, me prononcer sur le théâtre allemand. Par contre, dans le théâtre de Goldoni, l'individualisme ne se présente guère comme source de valeurs. Il est réduit par un conventionnalisme à l'emporte-pièce, et il est fort probable que le grand respect des conventions vient de la structure familiale. Cette hypothèse ne cadrerait que trop bien avec ce que l'on va lire, mais il lui faudrait une base empirique dans la société vénitienne que je ne suis en état que de suggérer. Résumons les traits les plus importants que nous avons pu relever :

- La famille compte souvent plusieurs générations. La cohabitation entre enfants mariés et parents ou oncles, n'est pas rare (cf. le schéma, p. 219~ss.).
- Un seul héritier est destiné à continuer la lignée.
- Le testament joue dans les intrigues un rôle énorme.
- L'obéissance au chef de famille est une valeur hautement cotée.

Or, ces traits ne semblent pas dominer le théâtre français contemporain de Goldoni. Il serait donc intéressant d'établir un parallèle entre les particularités de son théâtre et un type particulier de société.

Dans deux ouvrages importants : *La Nouvelle France* et *L'Invention de l'Europe* (1988 et 1990), Emmanuel Todd a présenté différents systèmes familiaux qui existent en Europe et ailleurs. En comparant ces systèmes avec les systèmes agraires et les options religieuses des différentes régions françaises et pays européens, il arrive à des conclusions importantes. Ces ouvrages ont mérité une grande diffusion et je me contenterai ici de résumer le strict minimum nécessaire pour apporter un élément qui puisse contribuer à la compréhension de l'œuvre de Goldoni.

Todd établit quatre types familiaux fondamentaux en combinant deux critères : égalité vs inégalité et libéralisme vs autoritarisme. Soit :

	libéralité	autorité
égalité	famille nucléaire égalitaire	famille communautaire
inégalité	famille nucléaire absolue	famille souche

L'opposition égalité – inégalité est fondée sur le système de l'héritage selon qu'il est reparti de façon égalitaire ou inégalitaire entre les enfants.

L'opposition libéralité-autorité se fonde sur le temps de la famille : La vie de la famille, s'étend-elle sur une ou plusieurs générations ? La famille française du bassin parisien est une famille nucléaire : quand les enfants se marient, ils quittent le foyer pour établir une nouvelle famille. Dans la famille souche, par contre, plusieurs générations vivent sous le même toit, du moins à la campagne.

Concentrons-nous sur les deux types forts : La famille souche est représentée en France, notamment dans le Sud-Ouest, mais c'est la famille nucléaire égalitaire qui domine dans le bassin parisien, c'est-à-dire le centre culturel de la France (v. carte de synthèse, 1990, p. 62). Dans la famille nucléaire égalitaire, l'égalité règne entre frères, et les rapports sont libéraux entre père et fils. Les indices de l'égalité et de la libéralité sont respectivement l'égalité de l'héritage et la non permanence de la famille au-delà d'une génération.

Les deux types de famille développent également des idéologies fort différentes (qui d'ailleurs varient avec le temps). Ainsi la famille nucléaire égalitaire fut pendant la Réforme, en France au moins, violemment catholique, mais au XVIII^e siècle elle devient le terrain où pousseront les idéologies révolutionnaires. En effet, la théologie contre-réformiste insiste sur un Dieu libéral et l'égalité des Chrétiens : Dieu veut et peut sauver tous les hommes. De même, l'idéologie révolutionnaire, ayant remplacé Dieu par l'État, déclare l'égalité de la condition de tous les hommes. Au niveau terrestre par contre, le catholicisme contre-réformiste est autoritaire : il insiste sur les droits de la hiérarchie religieuse, du pape et du clergé. Pour le protestantisme c'est l'inverse : à une libéralité terrestre : en principe tous les Chrétiens sont prêtres ! correspond un autoritarisme et une inégalité religieuse que Todd résume en deux thèses : « L'homme ne peut assurer son salut par lui-même, sans l'aide, la grâce de Dieu ... Tous les hommes ne seront pas sauvés » (ib. p. 98). On aura reconnu la doctrine de la prédestination.⁶¹

Il peut être difficile de se former une image des relations familiales qui règnent sur la scène française. Le fait que le bassin parisien soit dominé par la famille nucléaire égalitaire n'exclut pas l'expression d'autres idéologies. Il ne faut pas, en plus, oublier que le public du théâtre est composite, qu'il ne représente donc que rarement une seule idéologie (cf. p. 185). Le théâtre français offre une assez grande variété et, quoi qu'il en soit, sa description dépasserait, et de beaucoup, les limites du présent travail.

Néanmoins quelques conclusions prudentes sont peut-être permises : dans les pièces françaises que nous avons parcourues, l'image de la famille comptant trois générations n'a pas été évidente, ni d'ailleurs la propagande pour la concentration de l'héritage sur un seul fils. Un Destouches décrit comme une injustice le désir de priver une sœur de sa part d'héritage (cf. p. 65).

⁶¹ Il est d'ailleurs curieux de voir assigner la dominance au niveau métaphysique, au détriment du niveau social, de l'organisation terrestre du culte. Todd ne discute guère cette question.

C'est donc plutôt le théâtre de Goldoni qui représente le terme marqué, une profilation forte des structures familiales. De même, les relations entre parents et enfants semblent être plus proches et plus chaleureuses dans les pièces françaises : l'amitié entre père et fils, mère et fille n'y est pas rare, alors que chez Goldoni enfants et parents restent sur leur quant à soi.

Faute de mieux, on peut trouver clairement exprimée, chez deux 'philosophes' français une conception égalitaire de la famille. On connaît le passage célèbre où Rousseau, combattant la doctrine qui voulait asseoir l'autorité de l'absolutisme sur celle du père, pose des limites strictes au pouvoir paternel :

La plus ancienne de toutes les sociétés et la seule naturelle est celle de la famille. Encore les enfants ne restent-ils liés au père qu'aussi longtemps qu'il ont besoin de lui pour se conserver. Sitôt que ce besoin cesse, le lien naturel se dissout. Les enfants, exempts de l'obéissance qu'il devaient au père, le père exempt des soins qu'il devait aux enfants, rentrent tous également dans l'indépendance. ... La famille est donc si l'on veut le premier modèle des sociétés politiques : le chef est l'image du père, le peuple est l'image des enfants, et tous étant nés égaux et libres, n'aliènent leur liberté que pour leur utilité. (*Contrat social* I,1, cité par Todd 1990 p. 203).

L'œuvre de Rousseau ne nous concernant pas directement, cherchons une autre citation plus intéressante ; nous la trouvons également chez Todd qui cite l'article *Autorité politique* de l'*Encyclopédie* rédigé par Diderot lui-même :

Si la nature a établi quelque autorité, c'est la puissance paternelle : mais la puissance paternelle a ses bornes ; et dans l'état de nature elle finirait aussitôt que les enfants seraient en état de se conduire.

Il ne faut pas trop solliciter ces citations ; il est vrai que Diderot porte le plus grand respect à la figure du père, mais comme nous l'avons vu, c'est un père qui parle et discute et qui voudrait obtenir la compréhension de ses enfants. Les pères de Goldoni, par contre, n'aiment guère la discussion et, s'ils s'expliquent, il le font de façon magistrale.

La famille souche caractérise la Vénétie, bien que sous forme incomplète (ib., p. 54, 239). Si j'ai bien compris Todd, ce manque tient au fait que, juridiquement, l'héritage devait se répartir de façon égale selon le droit romain, mais cette exigence se laissait facilement contourner, soit par le célibat, de gré ou de force, des cadets, soit par un testament. Or c'est ce que nous avons trouvé à plusieurs reprises chez Goldoni : Le fils cadet a le droit de se marier, mais il est moralement presque obligé de ne pas faire usage de ce droit (cf. p. 161).

Pourtant, dans la citation évoquée, Pantalone fait de la propagande pour sa conception autoritaire des relations entre frères et père ; cela pourrait indiquer que la matière est sujette à litige, qu'il y avait d'autres conceptions, à Venise même, des droits des cadets : on ne consacre guère un long développement aux thèses sur lesquelles règne un accord commun. Il serait donc plus prudent de comprendre cette même exigence comme une thèse défendue, avancée dans la pièce comme l'explication donnée par un homme

mûr à un jeune et qui est présentée au public comme allant de soi (peut-être Goldoni n'est-il pas en retard sur l'art de la communication moderne, qui enseigne comment jouer sciemment sur les présuppositions, présentant des choses bien contestables comme toutes naturelles). Dans *I Morbinosi* un personnage explique à une jeune fille pourquoi son ami Lelio ne peut pas l'épouser : il a plusieurs frères et le premier est déjà marié. Il se ruinerait donc lui-même, il ruinerait sa famille et sa parenté, qui désapprouverait un tel mariage et par dessus le marché la pauvre femme qu'il épouserait en souffrirait.⁶² Entre parenthèses, il faut probablement écarter une interprétation moderne qui verrait dans la proposition de mariage que Lelio fait à la jeune fille une simple manœuvre donjuanesque : le pauvre Lelio désire sincèrement se marier, comme beaucoup d'autres personnages, mais les circonstances familiales lui sont contraires.

La thèse défendue par Goldoni trouve un écho dans la réalité vénitienne. Georgelin constate l'absence de droit d'aînesse à Venise (1978, p. 643), mais seulement pour décrire la grande cohésion de la famille vénitienne. Il cite Joseph Lalande, le célèbre astronome qui publia un *Voyage d'un Français en Italie fait dans les années 1765 et 1766* : l'auteur y parle de deux sœurs et trois frères dont le père est mort :

...une de ses filles se fait religieuse, l'autre se marie ... La fille qui se marie reçoit une dot convenable et renonce au reste du bien. ... ses trois frères restent dans la même maison, ... Ordinairement il n'y en a qu'un par famille qui se marie ; alors ses frères lui cèdent une portion plus forte que la leur. (vol. VIII, p. 165--167).

Il résulte de cette citation et de celle qui va suivre que ce ne n'est pas toujours l'aîné qui se mariait. Les oncles goldoniens semblent souvent être plus riches ou plus puissants que leur frère défunt. Georgelin cite (1978, p. 657) un autre document qui pourrait jeter quelque éclairage sur le rôle curieux de ces nombreux oncles. Il s'agit de *La Ville et la république de Venise* que Limojon de Saint-Didier publia en 1680 :

De plusieurs frères, il ne se marie ordinairement qu'un afin de conserver toujours leur richesse dans son entier et celui qui se marie n'est pas d'ordinaire le meilleur sujet de la famille ny celui qui pourroit aspirer aux meilleurs emplois de la République et soit que les autres frères considèrent l'embarras du mariage comme un obstacle qui peut les détourner de l'application aux affaires publiques, en quoy ils font consister leur plus grande gloire et leurs plus importants avantages ou que dans la vie libertine qu'ils mènent, ils trouvent de quoi pouvoir facilement se passer de femme, ils se chargent volontiers du soin de la famille sur celui des frères qu'ils jugent le plus propre à perpétuer le nom de la maison (Saint-Didier, p.339).

⁶² Lelio ha vari fratelli ; il primo è maritato ;
 Anch'ei vorrebbe moglie, ma non si trova in stato.
 Rovineria se stesso, la casa e i suoi parenti.
 Tutti delle sue nozze sarebbero scontenti.
 E la povera donna, che fosse sua consorte.
 Andrebbe ad incontrare una pessima sorte.(IV, 1).

Chez Goldoni, il existe certains cadets qui réussissent à se marier, ainsi dans *Il medico olandese*, mais la scène est placée à l'étranger, il s'agit du théâtre de société, et le cadet en question constitue une exception : il réalise le rêve que bien des nobles français ont dû nourrir. A Venise, par contre, si Saint-Didier a raison, le cadet n'était pas forcément exclu du mariage, mais il reste que normalement un seul frère se mariait. Plus intéressant est le cas du commandant de *La guerra*, cadet de grande noblesse qui s'est marié pour continuer sa famille. Sa fille explique brièvement qu'il s'agissait bien d'une obligation, après la mort de l'aîné.⁶³ Ce qu'il faut expliquer, ce n'est pas l'obligation de se marier (et de continuer la famille), mais le fait que ce cadet ait poursuivi la carrière militaire, carrière réservée justement aux cadets et qu'ils abandonnaient volontiers, une fois un bon mariage contracté, comme le fait l'amoureux heureux de *L'amante militaire*.

Notons enfin un fait qui ne trouve pas d'équivalent dans l'œuvre de Goldoni : selon Saint-Didier les frères et sœurs vivent en commun après la mort du père et en bonne harmonie. Nous avons constaté, chez Goldoni, l'existence d'un certain nombre de grandes familles. D'après Georgelin (1978, p. 620) ce n'est qu'au dernier tiers du XVIII^e siècle que le terme de famille au sens moderne fit son apparition à Venise, mais je n'ai pas pu déceler cette vie en commun : les frères vivant sous un même toit semblent absents du théâtre de Goldoni. En plus, les liens familiaux sont mal acceptés par les protagonistes, nulle trace de la bonne harmonie que constate Saint-Didier.

Quant au caractère autoritaire de la structure familiale, il faut certainement enregistrer les harangues de Pantalone et d'autres pères forts. Il faut aussi tenir compte de beaucoup de maris faibles qui, de ce fait, deviennent ridicules. Dans le théâtre français, le mari faible peut souvent être sympathique et représenter les valeurs acceptables. Chez Goldoni, cette faiblesse est à elle seule un tort.

Mais pourquoi ne pas suivre la voie indiquée par Todd, et compter les cas de cohabitation de plusieurs générations ? C'est un trait plus sûr qui vient corroborer utilement ce qu'énoncent les porte-parole et ce que suggère la peinture des modèles et anti-modèles. Sur le schéma (p. 219 ss.), j'ai compté 26 cas de cohabitation. Si l'on se rappelle que certaines comédies excluent structurellement cette cohabitation et que, dans une société à famille souche, seul un tiers des ménages vit en cohabitation réalisée, (compte tenu de la mortalité, cf. Todd, 1990, p. 32), cela est tout à fait considérable.

Il existe en plus un grand nombre de cas où un oncle s'occupe du sort de ses neveux. Non seulement, il marie les nièces de son frère défunt ; il prend également soin de la belle-fille veuve de celui-ci, soit pour la remariage, soit pour la mettre dans un couvent. Cette alternative figure au moins comme

⁶³ Don Egidio mio padre nacque cadetto di sua famiglia, e impiegossi nel militare. Morto il di lui fratello, rimase solo, *fu obbligato a legarsi con una moglie*, ma non per questo rinunziar volle all'esercizio dell'armi. (I,8, je souligne).

menace. Cela peut également se lire comme le signe d'une grande cohésion de la famille.

Conclusion

L'application de la théorie de Todd à l'univers goldonien me semble bien éclairer et expliquer certains traits importants qui le distinguent de la tradition européenne. L'importance de l'autorité familiale, la cohésion de la famille, l'inégalité implicitement acceptée sont des freins puissants au développement d'une idéologie illuministe telle qu'elle se développe en France. De plus, il est fort possible que l'idéologie représentée par Goldoni ne fût pas la seule, qu'elle fût contestée à Venise même. L'examen de quelques pièces de Chiari suggère que son œuvre, et partant son public, correspondent à une autre idéologie, mais comme je ne saurais avancer que des suggestions il faudrait pousser les études des pièces de l'abbé dans cette optique. Une explication par la structure familiale n'exclut par ailleurs aucune des autres explications proposées, et cet éclectisme accueillant, qui à première vue pourrait contenter tout le monde, nous pose par contre le difficile problème de penser ensemble tous ces éléments d'explication. Ainsi, pour ne citer qu'un détail, la comparaison avec le théâtre danois (cf. p. 201) montre certaines valeurs 'bourgeoises' communes, mais les différences sont essentielles, car dans la société danoise la famille souche est rarissime. En tout cas je pense que la structure familiale devra être prise en considération par qui veut pénétrer l'originalité de l'univers goldonien.

APPENDICE : GOLDONI EXOTIQUE

La trilogie d'"Ircana"

L'illusion du réalisme élémentaire veut que l'œuvre d'art dépende de l'univers réel décrit, du référent dont on a tant fait la critique, il y a une vingtaine d'années. Ces critiques qui ont parfois eu la fâcheuse conséquence de couper tout lien avec la société ayant vu naître l'œuvre d'art – ou de renvoyer son étude aux calendes grecques, une fois la théorie littéraire achevée – gardent pourtant toujours leur valeur d'avertissement, nous interdisant de déchiffrer les comédies de Goldoni comme autant de peintures fidèles de la société vénitienne. Ce danger est d'autant plus grand, que le réalisme – et non seulement 'l'effet de réel' selon Barthes – est indéniable : les va-et-vient entre la société et l'œuvre sont innombrables. Et si d'une part j'ai bien accepté l'œuvre de Goldoni comme un document précieux pour comprendre l'originalité de la société vénitienne, j'ai fait de mon mieux pour mettre en évidence que cette image, pour fidèle qu'elle soit, est plus qu'une description, une utopie conservatrice, une proposition d'un monde possible.

Les drames exotiques permettent de mettre en évidence certaines normes qui conditionnent le regard que Goldoni jette sur la réalité. Un milieu persan devrait être régi par d'autres normes que la société vénitienne. Or, à part quelques éléments pour faire vrai, pour obtenir le célèbre 'effet de réel' – ce qui revient à se conformer dans une large mesure aux idées que le

public contemporain avait de la Perse – ces drames actualisent dans une large mesure les mêmes valeurs que les drames vénitiens. C'est pourquoi il peut être opportun d'y consacrer quelques remarques. Il s'agit surtout de la trilogie d'*Ircana*. Goldoni écrivit cette trilogie dans les années 1753--1756, pour faire face aux succès du rival Chiari qui, lui aussi, exploitait l'exotisme. Ensuite seront brièvement examinées quelques autres pièces exotiques.

Sur un point important, l'idéologie explicite de la trilogie apporte peut-être du nouveau : *Ircana*, qui deviendra à partir de la deuxième pièce la protagoniste, n'accepte pas la polygamie. Goldoni ne s'en est jamais fait le défenseur, mais il est vrai que souvent les femmes de son théâtre semblent prêtes à accepter un mariage de convenance et accordent une liberté relative à leurs maris. Or, le refus explicite de la polygamie est appliqué par le public au mœurs du temps, c'est-à-dire au problème des relations extramatrimoniales, admises pour les hommes, et, dans une moindre mesure, dans la haute société, même pour les femmes.

Voilà encore un caractère nouveau pour nos climats ; car, en France comme en Italie, une maîtresse ne s'opposeroit pas à ce que son amant contractât une liaison de convenance, pourvu qu'il continuât de la voir ou qu'il lui fît un état pour la consoler dans son affliction (*Mémoires* II,18 ; vol. I, p. 322).

Cela peut suffire pour concilier à Goldoni la partie féminine du public. Probablement, les maîtresses ainsi traitées ont accepté un peu malgré elles, et si l'on inverse la perspective, les femmes mariées pouvaient également trouver leur compte dans ce rêve matérialisé défendant avec tant d'ardeur l'exclusivité de la relation matrimoniale qu'est la trilogie d'*Ircana*.

Il s'agit maintenant de relever quelques traits *conventionnels* qui se retrouvent en plein milieu de l'utopie orientale. Goldoni a certes obtenu un grand succès, il a peut-être modifié quelque peu ses normes, mais certaines structures de son univers semblent rester immuables.

Dans la première pièce de la trilogie, *La sposa persiana*, la grosse trame de l'action vient confirmer les valeurs que nous avons déjà pu constater : Tamas aime la jeune esclave *Ircana*. Son père veut le marier à Fatima, fille du puissant général Osmano. Tamas proteste assez faiblement. Dès le premier moment, il est prêt à comparer les charmes respectifs des deux épouses possibles (cf. p. 135). Comme en plus Fatima empêche la jalouse *Ircana* de le tuer et se montre assez généreuse pour faire accorder la liberté à sa rivale ; Tamas accepte.

Dans la seconde pièce, *Ircana in Julfa* (1755), dont l'action est assez compliquée, *Ircana* réussit à se faire épouser par Tamas (un ami le débarrasse de Fatima en l'épousant). Dans cette pièce, les jeunes agissent de leur propre autorité, et elle est sans doute une des plus libertaires qu'ait écrite Goldoni. Reste la question de la réaction des pères. C'est une question qu'au beau milieu des applaudissements, le public devait se poser.

Mais on entendoit dire ce même Public le lendemain : cette épouse de Thamas, sera-t-elle heureuse ? Machmout (le père) pardonnera-t-il (sic) à son fils tous les désagréments qu'il lui a fait essuyer ? Voudra-t-il recevoir une femme qui a mis

dans la maison le trouble et la désolation ? Et Osman sera-t-il content de voir passer sa fille du lit de Thamas dans celui d'Ali ? (*Mémoires* II,19 ; vol. I, p. 330).

Ainsi, à en croire les *Mémoires*, dans la troisième pièce, Goldoni répond à une question du public. Après la liberté, c'est la rentrée dans l'ordre, pour Ircana tout comme pour Marfisa de l'*Orlando Furioso*. Dans *Ircana in Ispaan*, troisième volet de la trilogie, Tamas obtient le pardon de son père grâce à une ingénieuse invention d'Ircana. Elle fait croire au père que Tamas est mort, après quoi Tamas se présente bien vivant ; c'est assez pour que l'amour paternel l'emporte sur la colère. Goldoni est tellement fier de ce dénouement partiel qu'il adapte la scène pour les *Mémoires* (II,20). Rappelons-nous que Goldoni écrit maintenant pour un public français et que la scène est tout à fait conforme au style de la comédie larmoyante, voire du drame bourgeois (qu'on pense à la réconciliation générale du *Père de famille* de Diderot). Ircana, toujours fière, n'accepte pourtant pas de vivre sous le même toit que Fatima et Ali. Or, Goldoni résout ce problème en faisant intervenir un hasard que j'ai appelé 'hasard-occasion-d'épreuve' (1976, p. 254) : l'action fournit aux coupables une occasion de se rendre méritants envers l'autorité. Le père de Fatima arrive pour se venger, mais il est battu, puis emprisonné pour avoir quitté ses troupes sans permission. Cela donne l'occasion à Fatima de lui sauver la vie, puis à Tamas de le faire libérer (moyennant des pots-de-vin!) ; ce père n'a donc qu'à pardonner, puis à se retirer, emmenant sa fille et son second mari. Ircana obtient gain de cause, mais les conventions ne sont pas enfreintes : voilà l'utilité du hasard ; je rappelle qu'une des grandes qualités du théâtre de Goldoni est justement d'utiliser ce type de dénouement avec la plus grande parcimonie.

La distribution des rôles contribua beaucoup au succès de la pièce : la jeune Bresciani interpréta le rôle de l'esclave fière et inflexible, alors que le personnage de la femme fidèle était dans la première pièce, confié à Teresa Gandini, qui n'était plus tout à fait une jeune première. Donc cette distribution renforçait l'aspect subversif de la pièce, la sympathie des spectateurs étant investie sur le personnage perdant (provisoirement), mais incarnant les valeurs d'autonomie. Goldoni fut entraîné par le succès de la première pièce à lui donner une suite qu'il n'avait pas prévue dès le début. Ne s'est-il pas laissé entraîner par le système de valeurs sous-jacent à l'enthousiasme du public ? Dans les *Mémoires* nous lisons :

Ce Public, attaché toujours à la charmante Circasienne, étoit fâché de la voir partir avec un *soupir*, et auroit voulu savoir où elle étoit allée, et ce qu'elle étoit devenue : on me demandoit la suite de l'*Epouse Persanne*, et ce n'étoit pas l'*Epouse* qui intéressoit les curieux. (II,19 ; vol. I, p. 327).

Pour une fois, Goldoni va donc donner un sort favorable à une jeune fille, rejetée parce que de rang inférieur et refusée par le père, autant d'excellentes raisons d'exclusion d'après les codes que j'ai décrits. C'est probablement la première fois que cela arrive à l'auteur, et pourtant les exclus ne manquent pas dans son théâtre. Formulons donc une hypothèse, du moins plausible :

Goldoni poursuit la trilogie, donnant dans la seconde pièce satisfaction aux aspirations du public, à une idéologie qui n'était pas la sienne, mais dont nous avons trouvé des analogies chez Chiari. Dans la troisième il établit un compromis acceptable, une conciliation qui ne se distingue peut-être pas trop de celles qu'utilisait son rival.

La peruviana

La peruviana (1754) ne fut pas un succès, mais elle peut intéresser un chercheur moderne. Goldoni s'y inscrit en faux contre ceux qui cultivaient le bon sauvage. La première partie de la pièce est relativement peu intéressante. L'esclave indienne Zilia a été rachetée par le Français Deterville qui l'a amenée en France. Il l'aime, mais elle aime le Péruvien Aza, et le noble Deterville respecte cet amour. Arrive Aza, accompagné de Zulmira qui l'aime ; elle est fille d'un gentilhomme espagnol. Une reconnaissance établit qu'Aza et Zilia sont frère et sœur. Il s'agit d'une reconnaissance (cf. p. 19) qui transforme un objet désiré permis en objet exclu, la découverte d'un inceste possible entre frère et sœur, scénario culturel très fort, fonctionnant pour empêcher un amour. Mais comme nous l'avons déjà vu (cf. p. 138 s.), Goldoni se sert assez rarement de ce procédé pour résoudre un conflit. Ici la prohibition de l'inceste ne vaut que pour les Européens, les Indiens l'admettant (dans l'univers de la pièce). En ce qui concerne l'éthique de Goldoni, il est intéressant de voir Deterville, probablement son porte-parole, accepter ce mariage incestueux tant qu'il s'agissait d'augmenter la population de la terre, mais une fois ce but atteint, la loi et la décence entrent en vigueur. Goldoni fonde la morale sur l'utilité sociale. De plus, un personnage tient un réquisitoire contre l'amour que les hommes se porteraient naturellement, conception qui, on le sait, est fort à la mode en France.⁶⁴ Par contre, il ne comprend pas que des frères puissent se détester : de même, un père aime son fils dès lors qu'il le connaît, sinon il peut le haïr. La famille l'emporte sur l'Humanité. Et on l'a vu, le théâtre de Goldoni loin de prouver la thèse de l'amour naturel semble plutôt la falsifier.

Mais Aza est devenu chef de famille. On notera ce souci de hiérarchiser toujours les rapports familiaux. Il peut donc donner sa sœur à Deterville ; il opte pour la culture (européenne) contre la nature, et prend pour lui-même Zulmira qui l'aime. Il s'ensuit (encore une fois) que l'on ne peut pas compter sur la voix de la passion. (On se rappellera que Diderot, dans un contexte pareil du *Fils naturel*, explique que le frère et la sœur amoureux l'un de l'autre avaient pris la tendresse pour la voix de la passion, (cf. p. 85), voix à laquelle Goldoni semble n'accorder aucune autorité).

Rigadon, un personnage négatif, très avare, beau-frère de Deterville, obtient malgré son avarice gain de cause sur sa thèse importante qui, on l'a vu, est celle de Goldoni : il ne faut pas disperser le bien de la famille. Cela aurait

⁶⁴ Questo amor di natura, signore, io non l'intendo ;
Veggio tutto il contrario, se l'apparenza intendo (V,11).

été le cas, si Zilia épousant Aza avait emporté ses biens avec elle. Le personnage de Rigadon est comique. Il a vécu quatre ans avec sa femme, lui faisant trois enfants presque sans lui parler. Mais diffère-t-il tellement en cela de bien d'autres maris goldoniens très honorables ? Et s'il pense que Deterville pourrait se dispenser de soins de la procréation, c'est probablement, comme nous l'avons vu, qu'il suffit qu'un seul continue la famille.

Dans cette pièce, Goldoni adopte donc les éléments de la philosophie des Lumières qui lui conviennent, tout en écartant ceux qui s'opposeraient à sa vision du monde : culte de la nature, authenticité des sentiments.

La bella selvaggia

Les commentaires voudraient qu'avec *La bella selvaggia* (1757) Goldoni aurait chanté et le bon sauvage et le rousseauisme avant que le philosophe genevois ne soit connu en Italie (cf. notes vol. IX, p. 1348). Cela est une vérité toute relative, bien que la belle sauvage débite une tirade contre le snobisme nobiliaire qui eut un grand retentissement (III,7, cf. notes ib.). On s'est moins étonné que Goldoni reconnaisse aux Européens le droit d'occuper paisiblement les territoires d'outre-mer pour exploiter les ressources naturelles qui, autrement, seraient restées inexploitées, point de vue d'ailleurs fort répandu. Mais l'occupation paisible ne recule pas devant la violence : Goldoni n'hésite pas à montrer la 'pacification' sanglante d'une révolte indigène.

La grosse trame de l'intrigue fait voir la structure familiale habituelle, sous quelques traits plus libéraux. Ici, comme dans *La peruviana*, un conflit oppose deux amoureux de Delmira, un indigène, l'autochtone Zadir, et le général portugais Don Alonso. Ce dernier respecte le libre choix de Delmira, alors que le premier pense qu'une femme doit tout de suite obéir. La femme est subordonnée à l'homme.⁶⁵ Or, l'autorité concédée à la jeune fille est bientôt reprise. Elle ne s'accorde pas elle-même à Don Alonso ; elle attend pour le faire, la permission de son vieux père (V,8), auquel elle a déjà obéi, prenant la fuite avec lui (II,9). Son amoureux indigène s'est disqualifié moralement par une trahison contre Don Alonso qui lui a sauvé la vie après l'échec de la révolte. Notons aussi que le sauvage se voit finalement privé de son autorité.

Dans la dernière scène, Don Alonso peut donc épouser Delmira, faisant fi des préjugés de caste, mais respectant l'autorité paternelle. Auparavant il a obtenu le commandement de l'armée pour lui seul contre son beau-frère, d'abord son égal, mais qui s'était rendu coupable d'avoir voulu s'arroger le pouvoir en son absence. Ce beau-frère devait d'ailleurs cette égalité des charges à l'intervention faite auprès du roi par Don Alonso lui-même. S'il est permis d'établir une homologie entre structure du commandement militaire et autorité familiale, nous voyons ainsi encore une fois la famille pourvue finalement d'un seul chef.

⁶⁵ Basta che dica il labbro : questa donzella è mia.
Ella ricusa invano, femmina all'uom soggetta ;
Cedere prontamente è al suo destin costretta (I,3).

La dalmatina

Cette pièce (1758) chante l'amour de la patrie. Mais l'organisation familiale reste la même : Zandira est promise au capitaine Radovich qu'elle a accepté sur l'injonction de son père, même sans le connaître. Tombée en esclavage, et donc loin de l'autorité paternelle, elle a accepté l'amour du Grec Lisauro : il lui plaît et il protège son honneur, feignant d'être son mari. Le brave Radovich fait son apparition ; généreux, il va jusqu'à faire libérer son rival qui se donne pour son compatriote, contre la promesse d'avoir Zandira. Lisauro pense pourtant que Zandira lui sera fidèle (I,10), car elle l'aime sincèrement. Mais il s'agit, au niveau des valeurs, d'échanger un amour librement accepté contre un autre, prescrit par l'autorité paternelle. Comme dans *La bella selaggia*, Goldoni se rend la tâche facile, en faisant apparaître la femme du perfide Lisauro ; il la retrouve en esclavage, ce qui le disqualifie dans le rôle de l'amant, supprimant les justifications de son désir et opérant partant une reconnaissance négative (cf. p. 19) : un homme marié ne saurait prendre une seconde femme. Les spectateurs sont vite avertis de l'existence de cette femme (II,2). Par conséquent, l'amour réciproque entre Lisauro et Zandira, qui dure encore pendant deux actes, est condamné d'avance. En effet, au cours des événements, Lisauro se rend coupable de perfidie, mais surtout d'un amour aveugle, sans respect des règles du jeu : « Tu fus poussé à l'amour par un extrême délire », ⁶⁶ comme le lui dit Radovich. Finalement il est fait prisonnier, doit accepter de reprendre sa femme, et Zandira peut donc librement accepter Radovich.

Conclusion

Il faut admettre que les pièces exotiques insistent davantage sur l'amour librement choisi que ne le font les pièces vénitiennes. Dans le cas de *Ircana in Ispaan*, l'amour des jeunes l'emporte même contre l'autorité, qui est pourtant en quelque sorte respectée. Néanmoins cette pièce semble unique dans le mini-corpus étudié.

Toutefois, en ce qui concerne le traitement de l'amour, on voit Goldoni utiliser soit une reconnaissance négative, soit, dans les deux dernières pièces évoquées, recourir à la dévaluation de l'objet aimé, dévaluation toute morale (ingratitude, non-respect de l'aimée). Ce sont là des techniques dont il peut faire l'économie dans ses pièces vénitiennes. D'autre part, l'amour masculin se présente dans les deux dernières pièces sous forme de rage, de déraison, aspect que l'on peut mieux exagérer dans un milieu exotique que dans le milieu vénitien, où cet aspect ne manque pourtant pas. De plus, l'on voit comment les amoureux masculins des pièces exotiques perdent progressivement leur charme, ce qui amène les femmes à ne plus les aimer. Les partisans de Chiari ont dû mieux accepter les revirements des personnages féminins, psychologiquement assez bien motivés, que certains abandons des pièces vénitiennes, imposés par l'autorité en fonction du système de valeurs pantalo-

⁶⁶ ai deliri estremi fosti da amor guidato. (V,5).

nesque. D'après le sondage (cf. p. 119), Chiari semble utiliser beaucoup plus que Goldoni la catégorie des reconnaissances. Et Goldoni ne gagne rien sur le plan esthétique à adopter les procédés de son rival.

Malgré ces modifications, malgré un certain nombre d'idées progressistes, malgré une accentuation certes non négligeable de l'autonomie féminine, les quelques comédies exotiques de Goldoni que nous venons de parcourir affirment pourtant toujours la même organisation familiale, confirmant ainsi la différence entre le niveau des idées exprimées et celui des structures que je retiens fondamentales. Alors que dans la tradition européenne, l'autorité accepte assez souvent l'amour des jeunes, pour peu que celui-ci soit conforme aux normes (et éventuellement en recourant aux reconnaissances sociales qui éliminent le conflit), l'autorité goldonienne impose très souvent ses normes. Les drames exotiques ne déplacent qu'en surface cette donnée, mais la surface a certes son importance.

DEUX DRAMATURGES DANOIS

Pour concevoir ce qu'aurait pu être un 'théâtre bourgeois' dans le sens d'expression d'une classe, il faudrait sortir de France. Certes, avant le 'drame bourgeois', la comédie française, notamment Destouches, mais également La Chaussée, a décrit avec une certaine sympathie des bourgeois raisonnables, les valeurs nobles restant pourtant dominantes et, probablement, ce théâtre en appelait à une intégration entre noblesse et bourgeoisie.

Or, du moins dans la tradition historiographique bourgeoise française, puis dans l'historiographie d'inspiration marxiste, on a voulu accentuer un conflit qui aurait opposé bourgeoisie et noblesse. Souvent pourtant l'intégration prévaut sur l'opposition, et cela est évident surtout dans le domaine de la sociabilité : le plus souvent la classe inférieure adopte, quitte à les modifier, les valeurs de la classe supérieure : la bourgeoisie adopte les valeurs de la noblesse, la petite bourgeoisie celles de la bourgeoisie et le prolétariat celles de la petite bourgeoisie – perdant ainsi sa 'conscience prolétarienne' (qui peut survivre chez les intellectuels).

Alors, où trouver une opposition entre une idéologie bourgeoise et une idéologie noble ? En Angleterre, l'intégration entre les classes avait lieu également. Il est généralement admis qu'une idéologie bourgeoise s'exprime dans certaines formes du théâtre allemand, mais ma connaissance de cette littérature est insuffisante. Pourtant, si opposition il y a, c'est celle contre une noblesse de cour, appui du prince.

Le Danemark, par contre, offre une situation intéressante, qui, au moins, prête à réflexion. En 1660, après avoir perdu une guerre contre la Suède et un tiers de son territoire, le Danemark devint une monarchie absolue. Par un coup d'État sans effusion de sang, le roi, appuyé par les bourgeois, de Copenhague surtout, prit le pouvoir. Par la suite, pour couvrir l'endettement du pays, le roi procéda à la vente d'une grande partie des biens de la couronne. Une nouvelle noblesse fut créée, dans laquelle pouvaient entrer de riches bourgeois, danois et allemands. L'ancienne noblesse, qui avant 1660 avait exercé le pouvoir avec le roi, fut tenue à l'écart et bouda le nouveau régime. La partie la plus importante des offices fut réservée à la nouvelle noblesse et à la bourgeoisie.

Ludvig Holberg

C'est l'arrière-fond sur lequel il faut considérer le théâtre que créa Ludvig Holberg (1684-1754). Ce personnage que l'on appelle, en simplifiant, mais non sans raison, le créateur du théâtre danois, exerça de nombreuses activités. Fils d'officier, son père était commandant à Bergen en Norvège, il étudia, voyagea beaucoup (Italie, France, Hollande, Angleterre, Allemagne), devint

professeur d'histoire et chancelier de l'université de Copenhague, et finit sa carrière comme baron : s'étant enrichi, il pouvait acheter des propriétés qui lui ouvrirent l'accès à la nouvelle noblesse.

Son œuvre comprend différents genres : plusieurs ouvrages d'histoire, dont une histoire ecclésiastique, un traité sur le droit naturel, de nombreux essais dans le nouveau genre créé par Addison et Steele, des satires et enfin des comédies dont la majeure et la plus importante partie fut écrite au début des années 1720. Son œuvre exprime bien l'esprit des premières Lumières, orthodoxe en religion, mais sans fanatisme, il discute pourtant de tous les problèmes. D'une loyauté inébranlable à l'égard de la royauté, il s'occupe également de problèmes sociaux, d'agriculture, mais évidemment aussi de style de vie, si important à une époque qui est en train de sortir de l'époque 'représentative' (Elias 1985). La raison est une de ses plus hautes valeurs, mais une raison qui, sans fuir la discussion, se donne elle-même certaines limites et ne perd jamais de vue les conséquences morales et sociales auxquelles pourrait amener un raisonnement.

A titre d'exemple de sa curiosité, mentionnons qu'avant sa mort (1754) il eut le temps de lire et de faire la critique de *L'Esprit des Lois* de Montesquieu. Il était un grand admirateur du savant Français, mais les critiques dirigées contre la monarchie absolue lui firent écrire en français non sans verve l'opuscule : *Remarques sur quelques positions qui se trouvent dans l'esprit des lois par M. le baron de Holberg*. Cette initiative, une année avant sa mort, montre suffisamment combien lui tenait à cœur la monarchie, et son esprit de philosophe des Lumières ne sentait nulle contradiction entre loyalisme et sens critique.

Pour ses comédies, qu'il rédigea pour le nouveau théâtre danois, il s'inspire de nombreux modèles : classiques, français (Molière et la Régence), italiens etc. Il n'est pas dans notre intention de commenter ces sources, désormais assez bien étudiées (cf. pour un bilan de la recherche Andersen 1993a).

Comme le lecteur ne connaît probablement pas l'œuvre de Holberg, qu'il pense à une comédie de caractère de Molière, qu'il y ajoute une conversion finale : les protagonistes de *L'Avare* ou du *Malade imaginaire* guéris de leurs vices ; cela donne déjà une idée de certains aspects de l'art de Holberg. Holberg opère avec l'exemple surtout négatif (cf. p. 22), se ménageant pourtant la possibilité d'une conversion finale.

Mais ce qui nous concerne plus particulièrement, ce sont les valeurs exprimées. Dans le théâtre de Molière, celles-ci ne sont pas bourgeoises : les valeurs nobles sont bien cotées, malgré quelques petits marquis ridicules. Un riche bourgeois peut se rendre ridicule en ne vivant pas noblement, comme c'est le cas dans les deux comédies que nous venons de citer (cf. Bénichou 1976, p. 257ss). Pour Holberg, par contre, l'abandon des normes bourgeoises peut être sanctionné par l'argumentation narrative. *Den politiske Kandstøber* ('Le Fondeur d'étain politique') ridiculise le personnage éponyme : Dans un estaminet, des artisans raisonnent sur les affaires politiques de la ville (la scène est prudemment placée à Hambourg), montrant pour le bon enten-

leur incapacité complète. L'intrigue est simple : un personnage rieur, ami du magistrat, fait croire au fondeur d'étain qu'il a été nommé bourgmestre, puis lui envoie un certain nombre d'affaires qu'il doit résoudre. Submergé, il jette le manche après la cognée. Jusqu'ici, le procédé pourrait ressembler à l'exclusion, mais celle-ci n'est que partielle, ne vaut que pour la sphère publique. En effet, en politisant, notre fondeur a délaissé ses affaires qui vont à vau-l'eau : des clients viennent réclamer, la faillite menace, mais la conversion amène la réintégration sociale. Les valeurs (petites)-bourgeoises sont affirmées.

Il ne faut pourtant pas trop pousser la pointe : Holberg n'est pas uniquement un idéologue de la bourgeoisie ; plus précisément, il insiste sur les valeurs de l'utilité, opposées aux valeurs 'représentatives' de l'ancienne noblesse. *Den honnette Ambition* ('L'Honnête Ambition') – le titre est devenu proverbial en danois – pourrait à certains égards ressembler au *Bourgeois gentilhomme*, mais la pièce finit par le retour aux saines valeurs bourgeoises, les ambitions du protagoniste ayant mis en péril sa fortune. J'ai cité deux comédies de conversion (et réintégration). Les comédies d'expulsion existent également. Dans un contexte français (et allemand), *Jean de France* pourrait intéresser : le protagoniste, si bien nommé, fils de bourgeois, est épris de manières françaises qu'il connaît mal. On lui fait accroire qu'il est aimé par une marquise – en fait c'est une servante déguisée – et il est finalement chassé, d'un commun accord entre son beau-père désigné et son père. Sous le titre de *Der deutsche Franzose*, cette comédie eut un certain succès en Allemagne où des couches d'intellectuels et de bourgeois commençaient à s'opposer à la culture de cour française. Dans *Don Ranudo*, sous la figure d'un noble espagnol vivant dans la misère, mais refusant pour sa fille un mariage avantageux (avec un personnage qui pourrait être un représentant de la nouvelle noblesse), Holberg s'en prend à l'orgueil nobiliaire ; le nom est en danois un anagramme de 'Oh, toi le fou'.

Andersen (1994) a catégorisé un certain nombre de domaines de valeurs sous l'opposition fondamentale entre normes ésotériques & représentativité et normes exotériques & utilité. Voici le tableau dans lequel il résume ses résultats :

2 ^{ème} niveau d'abstraction	normes ésotériques & représentativité vs normes exotériques & utilité			
1 ^{er} niveau d'abstraction	champ financier :	dépense (sans accumulation)	vs	investissement (= dépense + accumulation)
	champ nutritif :	non--nourriture	vs	nourriture
	champ professionnel :	oisiveté	vs	travail
	champ apparitionnel :	prétention	vs	fonctionnalité
	champ érotique :	amour galant	vs	amour sexuel
	champ linguistique :	non--communication	vs	communication
	champ cognitif :	savoir non--instrumental	vs	savoir instrumental
	champ familial :	matriarcat ou filiarcat	vs	patriarcat
	champ confessionnel :	hétérodoxie	vs	orthodoxie

Sans développer une étude comparée entre les valeurs du théâtre de Holberg et celui de Molière – ou du théâtre français de la première partie du siècle – on peut relever deux points importants : d'une part, on ne saurait nier une certaine coïncidence de valeurs : les deux auteurs partagent certaines normes (certaines valeurs d'un éventuel 'système français' ont déjà été évoquées). D'autre part, certaines valeurs distinguent de façon nette le système de Holberg de celui de Molière, cela est évident pour le champs érotique apparitionnel. Un certain style de vie noble est classé comme valeur positive, distinct de la vaine prétention ; l'amour (érotique) compte en soi. Probablement il faudrait adopter pour Molière un tableau triadique ; ainsi le champ érotique contiendrait trois termes : l'amour galant (et il faudrait trouver un autre terme, par exemple un amour de prétention qui ferait montre des conquêtes sans se soucier beaucoup de la jouissance), un amour tout court et finalement la lubricité. On pourrait d'ailleurs envisager également pour Holberg de décrire ses valeurs par un schéma tripartite – les deux termes d'Andersen et un terme moyen indiquant également un 'juste milieu', mais une discussion des thèses d'Andersen nous mènerait trop loin, et la majeure partie des lecteurs n'auraient aucune possibilité de contrôle. Cette discussion sera publiée ailleurs (Olsen 1995).

Un autre point est plus important : Holberg est plus ou moins le contemporain de Destouches ; il firent tous les deux un séjour en Angleterre ; Destouches s'y laissa influencer par le nouvel esprit sentimental ; chez Holberg il y a peu de trace d'une telle influence, et cela bien qu'il prît connaissance du journalisme des Addison et Steele. Le théâtre de Holberg ne montre pas non plus la moindre empreinte de la comédie larmoyante ; cela vaut également pour les cinq dernières comédies qu'il écrivit à partir de 1749, quand, après le moralisme piétiste, le théâtre danois rouvrit ses portes. En tant que directeur de théâtre, Holberg s'opposa au nouvel esprit du théâtre français.

Par rapport à la tragédie bourgeoise anglaise, notamment *The London Merchant*, on remarque également une différence : le protagoniste de cette pièce se rend coupable, non pas de manque de soins donnés à sa profession, mais de mauvaises mœurs : il est ruiné par sa vie avec une courtisane.

D'un autre côté, si l'on ne saurait plaquer tel quel le tableau d'Andersen sur le système de valeurs du théâtre de Goldoni, il est hors de doute que l'utilité y est une valeur des plus positives et la prétention est classée négativement.

Enfin, si les valeurs du théâtre de Holberg coïncident probablement avec celles des bourgeois de l'époque, mais également avec celles de l'aristocratie des fonctionnaires et de la nouvelle noblesse, elles n'expriment pas une conscience bourgeoise opposée au régime ; l'opposition aux valeurs de l'ancienne noblesse était largement partagée par la nouvelle noblesse et les fonctionnaires. Ainsi le loyalisme rapproche Holberg et Goldoni.

CHARLOTTA DOROTHEA BIEHL

Faisons maintenant un saut d'une trentaine d'années. Le Danemark a traversé le règne d'un roi piétiste (Christian VI, 1730-46) qui empêcha jusqu'à sa mort la réouverture du théâtre qui avait brûlé en 1728. Puis sous le règne suivant, le théâtre rouvre, d'abord sous la direction de Holberg, qui écrivit pour la nouvelle scène cinq comédies de moindre importance. L'influence étrangère a changé ; maintenant c'est Destouches, le théâtre allemand, notamment celui de Gellert, celui de Goldoni et dans une moindre mesure le théâtre anglais qui offrent des modèles.

La nouvelle sensibilité a pénétré dans le pays. C'est dans ce contexte que Charlotta Dorothea Biehl (1731--1788) produit ses comédies et drames. C'est au Danemark la femme écrivain la plus importante du siècle. Elle est l'auteur de la traduction du *Don Quichotte* que l'on utilise encore. Elle est l'auteur de contes moraux, un peu dans le style de Marmontel. Ses lettres et notes servent de sources pour dépeindre la vie de la cour (souvent il en manque d'autres) et elles se distinguent par une pénétration psychologique aiguë (Biehl pouvait en avoir besoin pour comprendre un roi fou et une reine frustrée). Ses lettres sont dépourvues de bigoterie ou de moralisme facile. Ainsi elle peut analyser le caractère complexe d'une courtisane, maîtresse et compagne de débauche du roi Christian VII, ou proposer, comme une des causes de la folie du roi, la froideur avec laquelle la reine, conseillée par une dame d'honneur qui croyait bien faire, répondit à ses premières avances érotiques (Biehl 1975, p. 202ss.). Ses mémoires donnent une analyse lucide et sans mièvrerie d'un destin particulièrement difficile ; en effet son père, employé de la cour, était autoritaire et s'opposa aux intérêts intellectuels de sa fille. Plus tard, quand elle avait obtenu un certain renom, il était divisé entre la fierté et la jalousie. Il empêcha à plusieurs reprises son mariage, mais elle eut la force de refuser son candidat à lui ; aussi dans ses pièces plaide-t-elle pour le droit de veto des jeunes filles. Il s'agit donc d'une personne ayant des dons extraordinaires. Aussi est-on un peu surpris en abordant ses pièces. A première vue, c'est la convention qui y règne en maître. Puis on se rappelle la distance qui sépare Diderot philosophe et l'auteur des deux drames bourgeois qui eux aussi sont marqués par les servitudes qu'imposait, plus que le roman, le théâtre du siècle.

La conception des règles du mariage que présente le théâtre de Biehl n'a rien de très particulier. Une jeune fille ne saurait se marier contre la volonté de son père, mais d'autre part, celui-ci n'a pas le droit de lui imposer un mari dont elle ne veut pas. C'est là le fond commun de l'époque, en matière de réglementation du mariage, et il n'y a guère que Goldoni qui fasse subir des entorses sérieuses à cette règle (cf. p. 151 ss.), à moins, évidemment qu'un mauvais mariage ou un non-mariage ne fonctionne comme punition d'un ridicule ou d'un vice (comme c'est le cas dans *Les Femmes savantes* de Molière et dans bien d'autres pièces). Mais en tant que femme et se souvenant probablement de sa propre expérience avec un père autoritaire, Biehl développe de façon circonstanciée ce veto. D'un côté, un jeune

homme peut trouver dans le refus de la jeune fille de se révolter, de s'enfuir, une raison profonde pour l'estimer, ainsi dans *Haarkløveren* (1765, 'Le Coupeur de cheveux en quatre'). Cela rappelle Goldoni, chez qui le jeune amoureux aurait refusé une jeune fille qui l'aurait fait entrer chez elle pendant qu'elle était seule (cf. *La putta onorata* p. 164). Néanmoins, les jeunes veulent l'amour absolu, le fondent sur l'estime réciproque, assaisonné pourtant d'une attraction, du je ne sais quoi de l'amour, et jurent de ne jamais changer (et on les croit). Mais d'un autre côté, l'autorité paternelle devient un idéal, presque à l'image de Dieu, cela indépendamment du père concret représenté, qui offre parfois des traits ridicules. Il semble que Biehl porte à l'absolu aussi bien les valeurs sociales (l'image paternelle) que les valeurs personnelles (l'autonomie du moi), créant ainsi une forte conflictualité qu'elle n'arrive à dénouer qu'avec les moyens que lui offrait la tradition, notamment les reconnaissances : ainsi dans *Haarkløveren*, la jeune fille n'évite un mariage non désiré que parce qu'il s'avère que le prétendant odieux ne connaît pas la grammaire, ce qui contrarie la lubie du père-autorité.

La nouvelle insistance sur le respect mutuel et le consentement permet à la jeune fille de *Haarkløveren* de renvoyer avec mépris un prétendant qui, fort du consentement du père, veut s'imposer malgré elle (V,2--3) ; dans cette pièce et dans d'autres, un problème important pour les jeunes filles est de savoir comment se débarrasser de prétendants importuns ou ridicules.

On peut s'étonner de l'auréole presque religieuse qui entoure l'autorité paternelle, quand on voit plusieurs pères décrits de façon négative. Celui de *Haarkløveren* n'a qu'un ridicule, celui justement de couper les cheveux en quatre, mais d'autres pères sont très durs avec les pauvres et veulent un prétendant riche pour éviter de verser la dot, ou de donner à leur fille la part de l'héritage qui leur vient de leur mère, ainsi dans *Den Ædelmodige* (1767, 'Le Généreux').

L'idée du mariage considéré presque comme pis-aller pour échapper à la tutelle des parents ou des frères se trouve également chez Biehl. Dans *Den alt for lønlige Bejler* (1772, 'Le Prétendant trop secret') une jeune fille naïve ne rêve que de quitter sa marâtre, qui, elle, nourrit le désir de se débarrasser de sa belle-fille. Pour *Den forelskede ven eller Kierlighed under Venskabs Navn* (1765 'L'Ami amoureux ou l'amour sous le nom de l'amitié'), Biehl s'est servi comme source de *Das Los in der Lotterie* de Gellert, représenté à Copenhague en 1759 (cf. Jensen 1968 II, n° 181). C'est ici la mère de la jeune fille qui lui intime un ultimatum : il faut qu'elle fasse son choix dans la journée. Respect de l'unité de temps ? Certes, mais la raison de la mère est intéressante : elle veut éviter que sa fille aille vivre en célibataire chez son frère.

Quant au choix de l'époux, nous trouvons la pluralité des prétendants, ainsi dans *Den alt for lønlige Bejler* et *Den forelskede ven*. Dans cette pièce, Leonore, la jeune fille, est libre de son choix, elle ne prend finalement ni le chasseur de dot vaniteux, ni le riche qui cherche à l'acheter par des présents, ni l'homme uniquement raisonnable. Ce dernier choix écarté est

important, car ce personnage n'est pas décrit de manière repoussante, mais la sécurité ne suffit pas, ni la promesse qu'il lui fait d'une liberté décente et de plaisirs honnêtes ; il faut bien que le personnage élu possède quelques attraits (III,1). La pluralité des prétendants est un indice que le choix des jeunes filles importe, que le mari convenable choisi par les parents ne suffit plus. Le quatrième, Leander, éveille l'amour de la jeune fille par la jalousie : ne se présentant que comme ami, il la force à se déclarer en lui présentant sa prétendue fiancée, qui en fait est sa sœur à lui. La convention veut le mariage, Leonore est forcée de choisir un mari, et peut-être existait-il quelques jeunes filles qui auraient préféré rester célibataires. Quant à Leonore, elle accepte bien volontiers un parti qui rend justice aussi bien à l'amour qu'à la raison.

Juste avant la capitulation de Leonore, Leander fait une brève remarque : la mère de celle-ci ne la contraindrait pas au mariage, si son refus était fondé sur le manque de mérite des prétendants. Par contre, si elle sentait une 'indifférence innée' ('medfødt Ligegyldighed'), on comprend que cette raison n'aurait pas fléchi sa mère. Quoi qu'il en soit, il est intéressant de voir une femme auteur évoquer des raisons de tempérament, et peut-être d'orientation sexuelle, qui pourraient s'opposer au mariage, bien que son porte-parole n'accepte pas ces raisons.

Sans aucun doute, Biehl avait l'étoffe d'un fin psychologue ; en témoignent ses lettres ainsi que la seule pièce d'elle qu'on a pu monter de nos jours : *Den listige Optrækkerske* (1765, 'La Tricheuse rusée'). L'intrigue est simple : une femme trompe trois hommes pour les gruger : à chacun elle se présente sous la forme qui l'impressionne : pieuse devant le vieux dévot lubrique, noble demoiselle riche devant le baron, malheureuse et souffrante devant le généreux Leander. Les hommes sont pour ainsi dire pris à leurs propres phantasmes, et, à cet égard la figure rappelle la Célémène du *Misanthrope*. Quelques années auparavant Goldoni avait présenté aussi bien la Mirandolina, figure devenue célèbre, de *La locandiera* que la maîtresse femme de *La donna sola* (cf. p. 176), qui arrive à garder six prétendants sans accorder sa main à aucun, en jouant sur le caractère particulier de chacun d'eux. Aucune de ces deux pièces ne semble avoir été traduite en danois (elles ne figurent pas dans Jensen 1968 II, (cf. p. 170). *La locandiera* ne fut traduite en allemand qu'en 1770 (Maurer 1982, p. 363). Et Biehl, qui n'apprit l'espagnol qu'en 1775, lisait probablement encore mal l'italien lors de la rédaction de sa pièce. Mais pourquoi exclure une création originale ? Biehl en avait l'étoffe et ce fut peut-être l'esprit du temps qui l'éloigna de son propre tempérament de psychologue, de moraliste, pour lequel ni le milieu ni le moment n'étaient propices.

Charlotta Dorothea Biehl débuta avec *Den kierlige Mand* (1764, 'Le Mari tendre'), pièce manifestant pleinement que Biehl avait assimilé le nouvel esprit de son temps, dépassant sur cette voie son modèle favori, Destouches. Un personnage, vertueux, mais égaré, est ramené sur le sentier de la vertu grâce aux bons sentiments. Mais si cette structure appartient à l'esprit du temps, nous verrons que pour Biehl, elle ne va pas de soi : chez elle, ce sont

seulement les bons qui, plutôt de se convertir à une vertu qu'ils possèdent déjà, se reprennent ou se libèrent d'une légère erreur. La pièce s'inspire de *La moglie saggia* ou dans la première version : *La moglie amorosa* de Goldoni (cf. p. 159, 165), traduite en danois et représentée sous le titre *Den kierlige Kone*, mais ne suit pas trop le modèle. La trame en est simple : un homme compréhensif est marié à une jeune femme qui aime les plaisirs ; encore honnête, elle court des risques. Que fait le mari pour la ramener au foyer ? Il fait appel à sa générosité : il lui demande de venir en aide à un ami qui souffre, puis il lui montre leur propre enfant délaissé. Évidemment, elle se convertit (et depuis, dans leurs luttes familiales, les ménages n'ont cessé d'utiliser leurs enfants communs, tels des projectiles). La femme se convertit sans contrainte, ce qui marque une étape importante sur le chemin de la nouvelle sentimentalité, mais évidemment 'le mari tendre' du titre présuppose le mari autoritaire comme arrière-fond. L'intention argumentative est d'ailleurs consciente dès l'élaboration de la pièce :

Un mari tendre, ne serait-il pas capable d'*intéresser*, me dis-je. Je crois que oui, et comme j'ai si souvent défendu la thèse qu'un mari, ayant une femme qui l'aime et qui, sans avoir un cœur corrompu, est seulement vaniteuse et étourdie, pourra bien plus facilement la ramener (sur le chemin de la vertu) par la tendresse et la douceur, que par un ordre cassant : ne fais pas cela, je l'exige. Et je me proposai de prouver de mon mieux cette thèse.⁶⁷

L'intrigue de cette pièce correspond assez bien aux définitions de la comédie larmoyante. Personnages de condition privée (en l'occurrence des bourgeois 'vivant noblement'), conversion à la vue de la souffrance et, il faut le dire, utilisation de cette souffrance aux fins morales proposées. Un de nos contemporains, à qui on ferait le coup calculé de l'apitoiement pourrait crier à la manipulation intelligente. En effet, le mari, en utilisant la douceur, a l'idée de pouvoir régler par la précaution le destin d'une autre personne (cf. p. 93). On voit qu'ici comme ailleurs on peut calculer avec les bons sentiments ; les utiliser à des fins morales ; raison et sentiments ne s'excluent nullement.

Den Ædelmodige contient un élément qui caractérise la forme prise au Danemark par le nouvel esprit sensible : Non content d'épier le pauvre honteux pour voler à son secours (sujet proposé par Mercier cf. p.), le généreux, protagoniste éponyme de la pièce, vient de faire, tel Dorval du *Fils naturel*, le sacrifice de la jeune fille qu'il aime ainsi que d'une grande partie de sa fortune. Selon ses maximes, il ne doit chercher que l'utilité de la personne aimée ; ceux qui agiraient autrement, n'aimeraient qu'eux-mêmes, seraient renfermés dans l'amour de soi (IV,2). Puis s'ouvre une curieuse dia-

⁶⁷ Skulle en kierlig Mand ikke ogsaa kunde *interessere* ? sagde jeg til mig selv. Jeg tror io ; og da jeg saa ofte havde forsvaret den Satz, at en fornuftig Mand, naar hans Kone elskede ham, og ikke <havde> et fordervet Hierte, men allene var letsindig og forfængelig, meget Lettere kunde bringe hende tilbage ved Æmhed og Lemfældighed end ved et Bydende : det maae ikke være, jeg vil det skal være saa, og denne Satz vilde jeg søge at Beviise, saa godt jeg kunde. 1986, p. 29/103 s.).

lectique : le protagoniste explique qu'il s'estime bien récompensé, rien que par la jouissance que ce sacrifice lui procure (ib.). Si l'acte vertueux comporte son propre bonheur, vertu et bonheur sont réalisés en même temps. Extrême abnégation, extrême jouissance!

Biehl pousse également jusqu'à l'absolu les rapports entre mari et femme. Si d'une part, le mari, comme le père, est l'autorité auquel la femme doit respect et obéissance, il devient en même temps l'ami, le confident. De même qu'elle pose la confiance et le respect entre amoureux comme une condition indispensable, elle l'exige également entre mari et femme. C'est le cas dans *Euphemia* (1778). Cette pièce assez tardive est d'ailleurs une 'tragédie domestique et bourgeoise'. Les protagonistes sont un mari bourgeois, sa femme et une jalouse amoureuse, déboutée par le mari, et qui finalement empoisonne la femme. Cette furie poussée par le démon appartient bien à l'époque (cf. p. 90). Mais elle n'est que la cause occasionnelle du malheur ; la cause essentielle est le manque d'une pleine confiance réciproque, faille grâce à laquelle peut agir la 'méchante'. Biehl insiste sur cette imperfection du couple marié : elle amène une première explication ; le mari jaloux trouve sa femme avec un portrait qu'elle embrasse en lisant à haute voix une lettre d'amour ; furieux il se lance sur sa femme pour s'apercevoir que la lettre est de lui, du temps de leurs fiançailles. Passons, tout en les signalant, car les drames de Biehl en abondent, sur les poncifs du portrait et de la lettre. Par malheur, l'explication n'a pas été complète ; Euphemia croit que son mari lui est revenu après une petite aventure, alors qu'il lui est resté entièrement fidèle. Ce malentendu s'avérera fatal : il permet à la furie – l'amoureuse du mari – de dresser encore les deux époux l'un contre l'autre : elle fait croire à Euphemia que son mari a une maîtresse et au mari que sa femme a un amant. Ce n'est qu'à la mort d'Euphemia, empoisonnée par sa rivale, qu'elle et son mari, s'expliquant finalement, sont rassurés sur leur amour et franchise réciproques. Dans *Den tavse Pige eller de ved Tavshed avlede Mistanker* ('La Jeune Fille taciturne, ou Les soupçons engendrés par le silence', 1783), drame de cape et d'épée situé en Espagne, c'est également le silence, le malentendu qui risque de provoquer le désastre.

Or, l'économie de la pièce aurait pu, à la rigueur, se passer de la furie, et l'on aurait obtenu la tragédie fondée sur le pur quiproquo, ainsi que l'envisageait Diderot dans sa version tragique du *Fils naturel* (cf. p. 81). A l'instar de celui-ci, Biehl aussi préconise les nouveaux rapports familiaux, fondés sur la transparence des âmes, quoique, dans d'autres drames, elle brosse un tableau sombre des rapports entre mari et femme.

Car à bien y regarder, les rapports entre mari et femme sont loin de présenter, chez Biehl, l'image idyllique du 'drame bourgeois'. La même scission entre idéal et réalité qui caractérise le père vaut pour la figure du mari de *Den kierlige Daatter* (1772, 'La Fille tendre'). Il est donc pertinent de lui consacrer quelques remarques, d'autant plus que ce drame est la pièce favorite de l'auteur (1986, p. 32). L'intrigue est passablement compliquée, mais résumons-en les grandes lignes. Le père de Leonore, jeune mariée,

a perdu sa fortune et le mari de celle-ci possède des lettres de change au nom du père de sa femme au moyen desquelles il veut le faire emprisonner pour dettes. Ayant pris sa femme à cause de sa dot, et voyant ses espérances trompées, il la traite durement (II,7).

L'avarice, voire la rapacité du mari, s'oppose à la prodigalité et aux mœurs légères du frère de Leonore. Le père, pourchassé par ses créanciers (dont le mari!), cherche refuge chez sa fille, et le mari le prend pour l'amant de sa femme et veut la chasser sans un sou pour son entretien. Elle risque donc de tout perdre, surtout son honneur, mais peut finalement recourir à la maxime : « c'est la conviction du cœur qui nous condamne ou nous acquitte », paroles qui rappellent celles de Constance dans *Le Fils naturel*, et auxquelles Biehl n'ajoute pas 'l'approbation des hommes' (cf. p. 81 et note 34).

Leonore doit donc faire front à un double péril : d'un côté à son frère qui, croyant au quiproquo, trouve naturel qu'elle prenne un amant, et de l'autre à son mari. C'est là le point important : Leonore va très loin dans la défense du conjoint qui lui a été imposé, interprétant son avarice comme prudence et toutes ses vilénies dans le meilleur sens possible. Elle se trouve dans un conflit de loyauté insoluble : « Le devoir de sa fille l'oblige à aimer et honorer le persécuteur de son père » (III,9),⁶⁸ mais à la découverte des transactions louches de ce dernier, elle ne peut plus le défendre. Elle espère le convertir par la douceur (III,7), pensant qu'il pourra s'améliorer : « Le tendre instinct de la Nature n'a pas eu chez lui son plein effet » (III,2) et : « Sa honte indique qu'il peut se réformer » (III,4).⁶⁹

Au dénouement, le quiproquo est éclairci, mais le mari persiste à vouloir chasser le père de sa maison. Puis on apprend qu'un ami a laissé une grande fortune au père. Le frère obtient le pardon paternel, moyennant une conversion, mais Leonore refuse l'invitation de son père à quitter son mari, proclamant qu'« il sera le meilleur des maris envers moi » (V,4). Néanmoins, le mari est tout juste toléré et dessaisi de son autorité financière sur les biens de sa femme qui acquiert ainsi une 'liberté honnête'. On voit comment le niveau superficiel et le niveau profond de ce drame font contraste : la nouvelle sensibilité reçoit son dû : le mariage ne sera pas rompu et la protagoniste nous dit même qu'il sera harmonieux, mais le mari se voit destitué de son autorité.

Cette pièce constitue ainsi un faux pendant à *Den kierlige Mand*. L'idéal, la sensibilité, la conviction de la foncière bonté des hommes, trébuche devant un mari affreux, et la réconciliation finale, réaliste, garde un goût amer. Notons encore une fois que ce sont des préoccupations financières louches qui empêchent l'entente complète des cœurs. Biehl ne développe pas cette réalité, comme le fait Goldoni, mais les maris et pères odieux sont vus dans une optique féminine, comme obstacles au bonheur du couple.

⁶⁸ hans Datters Pligt forbinder hende til at elske og ære sin Faders Forfølger (III,9).

⁶⁹ Naturens ømme Drift har endnu ikke sin fulde Virkning hos ham. (III,2). Hans Skamfuldhed er Tegn til, at han kan forbedres... (III,4).

Biehl part de la tradition du drame sentimental européen telle qu'elle fut accueillie au Danemark. Elle renforce même une contradiction immanente du drame bourgeois français, (*Le Père de famille* de Diderot fut représenté en 1764, mais Biehl, qui lisait l'allemand et le français a pu en prendre connaissance plus tôt). D'une part, elle insiste, à l'instar de Diderot, sur l'obéissance due au père, mais de l'autre elle maintient, voire renforce l'exigence de l'autonomie du choix du partenaire. Car contrairement à Diderot, elle met en scène des pères et maris odieux. Ce n'est qu'en apparence qu'il y a retour vers la tradition, car le comique ne suffit pas à réduire les vices de ces pères. Le dénouement est donc souvent dû au hasard, à la reconnaissance ou au *deus ex machina*, mais avant la solution, le conflit qui menace pousse les personnages féminins à bout. Elles sont toutes sur le point de renoncer au bonheur. Leur conscience devient un refuge inviolable, où se retirer après un refus, dans une passivité à l'égard de la vie sociale. Leur liberté intérieure et leur servitude extérieure rappellent, peut-être de façon non accidentelle, la distinction de Luther entre les deux régimes, religieux et laïque. Les jeunes, et surtout la jeune fille, renoncent à intervenir activement dans leur propre destin, espérant que leur refus respectueux devant une autorité injuste arrive à fléchir celle-ci. Mais le plus souvent, les personnages de Biehl restent dans leurs caractères et la solution du conflit vient de l'extérieur (sa première pièce est une exception partielle seulement, car la jeune femme qui s'y convertit à la vue de son enfant, est bonne au fond).

On peut rêver de ce qu'aurait été l'œuvre de Biehl, si elle avait eu un milieu plus propice pour développer ses talents pour une étude psychologique profonde, talents qu'elle a manifestés dans ses lettres (choix dans 1919 et 1975) et dans son autobiographie (1986). Telle que cette œuvre nous reste, malgré l'influence indéniable des clichés de l'époque, elle porte un précieux témoignage, non seulement sur des antinomies latentes du 'drame bourgeois', mais également sur des problèmes familiaux et leur dépendance d'une réalité sociale problématique.

CONCLUSIONS GÉNÉRALES

Nous avons parcouru un certain nombre d'œuvres dramaturgiques à la recherche de leur esprit bourgeois. Et, comme au fond on pouvait s'y attendre, c'est dans le 'drame bourgeois' que l'on trouve certainement le moins de valeurs bourgeoises, si par valeurs bourgeoises on entend les valeurs d'une classe. Le commerce est relégué aux tirades qui en font l'éloge et ne joue qu'un rôle réduit dans la conduite de l'intrigue. La dépense, les valeurs représentatives l'emportent sur celles de la production et de l'épargne. A la rigueur l'esprit bourgeois, défini comme esprit d'économie et désir du gain, est mieux exprimé dans la comédie larmoyante de Destouches et de La Chaussée que dans le 'drame bourgeois' de Diderot et de Sedaine. On y trouve au moins des nobles vicieux ou dépensiers qui sont contraints de se dominer quelque peu et, si le style de vie des bourgeois et, surtout, leurs ambitions sociales, sont exposés au comique, l'ironie qui frappe les bourgeois s'y adoucit. A la rigueur, un bourgeois peut être acceptable, à condition de s'être élevé au-dessus de son état, de vivre noblement. Tout au plus pourrait-on voir un signe de l'avènement du bourgeois dans le fait que le 'drame bourgeois' n'oppose plus guère bourgeois et nobles, (sinon pour les réconcilier, dans la noblesse retrouvée, comme chez Sedaine). Le terme de 'bourgeois' reste, en France, du moins jusqu'aux années 1770, déterminé par les valeurs de domesticité, de vie privée, et pourquoi pas, d'autonomie individuelle. Ce n'est qu'au cours des vingt ans qui précèdent la Révolution qu'une certaine opposition de classe se fait vive, ainsi chez un Mercier (chez qui les valeurs petites-bourgeoises prédominent). L'absence relative de l'esprit bourgeois propre à une classe s'explique d'ailleurs par la voie d'ascension du bourgeois français : l'anoblissement.

Pour voir l'esprit bourgeois conçu comme esprit de classe accepté, il faut peut-être aller le chercher dans les pays marginaux d'Europe. Chez un Holberg, Danois qui cultive l'utile, l'esprit bourgeois est implicitement accepté ; un bourgeois qui s'en écarte est narrativement puni. Et chez Goldoni, vénitien, la vie bourgeoise, grouillante et fourmillante, s'étale comme dans une comédie humaine montée sur les tréteaux.

Restent les théâtres anglais et allemand, qui ont été laissés en marge de cette étude. Gardons-nous toujours des généralisations prématurées et formulons une première impression sous toutes réserves : si l'esprit bourgeois conçu comme productivité et souci de l'épargne ne semble pas y dominer, toutefois les soucis financiers ne sont pas absents, seulement ces soucis sont relégués, dans le théâtre d'un Gellert, représentatif de la scène allemande avant Lessing, au deuxième plan par une tendresse entre les membres de la

famille qui, par son esprit de sacrifice bienveillant dépasse et de loin le culte de la générosité que l'on trouve dans le théâtre d'un Diderot. Chez Lessing, comme chez Diderot, le souci du gain est quasi absent.

On voit donc que pour trouver la peinture des célèbres 'conditions' proposée par Diderot, il faut sortir de France. Mais qu'en est-il des relations, c'est-à-dire des relations de famille ? Si par 'esprit bourgeois' nous entendons l'intérêt porté à la vie privée, toutes les œuvres examinées l'expriment (sauf Holberg qui n'assimila jamais la nouvelle sensibilité). L'heure était certainement à l'intimité.

Seulement la réalisation de cette intimité familiale se présente sous diverses couleurs. Le culte de la sensibilité fut certes quasi universellement répandu, mais ses implications philosophiques diffèrent de pays en pays. Pour une brève période, le sujet, autonome, transparent, sensible, est la valeur suprême. Ce sujet communie, se laisse spontanément influencer par la souffrance d'autrui. On pense pouvoir concilier morale et bonheur, sentimentalité et vertu. Ce sujet fondateur qui arrive à son apogée dans les critiques de Kant, et trouve son essence dans son impératif catégorique (qui pourtant dénonce déjà la confusion entre éthique et bonheur) ne sera lui-même explicitement mis en question qu'avec l'arrivée de la philosophie de Hegel, notamment sa critique de Kant dans la *Phänomenologie des Geistes*. Avec Hegel, le sujet passe de conscience (morale) constituante à conscience constituée (VI,C,a). Pourtant les Lumières commencent à se poser les problèmes de ses propres fondations, mais cette interrogation se trouve plutôt dans l'essai et le roman. On connaît l'importance des romans de Diderot pour Hegel et Goethe.

Dans le drame bourgeois, sensibilité, autonomie du sujet et bonté de l'homme forment une métaphysique qui, une fois le mal expulsé, en est réduite à l'entente, toujours menacée et toujours sauvée des belles âmes. Les ressources d'une telle philosophie, à moins qu'elle n'arrive à se mettre en question elle-même, sont bientôt taries. Nulle époque aussi antidramatique que les Lumières. Le théâtre se saisit certes de ces problèmes, mais encore seulement sur le mode des quiproquos généraux (sur la vertu, sur les bonnes intentions), heureusement éclaircis ou aboutissant quelques rares fois à la tragédie. Le mal exclu reviendra un peu plus tard avec le mélodrame qui ne nous concerne pas. Néanmoins la comédie arrive à créer un certain type que l'on pourrait appeler la comédie du quiproquo sur les bonnes intentions.

C'est donc le théâtre de Goldoni qui nous a réservé une grande surprise. Chez lui, l'esprit des Lumières ne se fait sentir que de façon assez superficielle. Le parallèle avec le théâtre de Holberg peut être utile pour un Danois, mais ce serait pour les autres lecteurs une explication de *ignotum per ignotius*. D'ailleurs Holberg est un représentant typique des premières Lumières.

En effet, le théâtre de Goldoni se signale par l'absence presque totale des valeurs fondamentales du drame bourgeois. Les valeurs de liberté et d'égalité par lesquelles on peut, avec bien des réserves, caractériser les Lumières, sont quasi absentes du théâtre de Goldoni. La nouvelle conception du sujet, de

son autonomie et de la vertu comme instance absolue lui est étrangère. Son individu est un membre d'une société concrète, plus qu'un citoyen d'une société idéale à créer. Il est fortement inséré dans la vie sociale. Les valeurs de la famille prévalent sur celles de l'individu, mais la famille goldonienne ne représente pas une valeur sentimentale, elle n'est pas le refuge où l'on exhibe l'harmonie utopique de la vie idéale. Le mariage est à son tour une valeur toute relative qui ne s'impose que lorsqu'il en va de la continuation de la famille. Et cette famille ouvre chez Goldoni sur la société concrète, où elle s'oppose à d'autres familles, alors que dans le drame bourgeois elle tend à devenir l'expression métaphorique d'une société idéale. L'amour est analysé en ses composantes : utilité financière, respect des conventions, et surtout hédonisme. Voilà une des conditions de l'immense supériorité de Goldoni : il peut présenter des conflits réels, et son conventionnalisme en morale lui évite le recours aux diverses reconnaissances, lui permettant de se passer d'un dénouement totalement harmonieux : il peut exclure et punir même des personnages qui ne représentent pas la méchanceté absolue. Et il peut évoquer, pour la transformer, la réalité de son temps. Ce n'est pas un hasard si dans l'immense production du XVIII^e siècle, son théâtre fournit probablement environ la moitié des pièces encore représentables aujourd'hui.

On ne saurait trop, je pense, souligner l'altérité de Goldoni par rapport à ses contemporains. Aussi est-on amené à chercher une explication plus que personnelle d'une telle différence. Sans doute, il faut bien admettre que l'évolution de Goldoni lui a valu une grande maturation artistique, que la mise en veilleuse de la moralisation a élevé son niveau esthétique – mais cette maturation l'éloigne encore plus de ses contemporains français (un Diderot dramaturge mûr emprunte, avec *Est-il bon, est-il méchant ?*, une tout autre voie). Et cette explication suffit-elle ? Nous avons eu recours, provisoirement, à titre d'hypothèse, à une autre explication. En effet, il semble que le théâtre de Goldoni exprime des valeurs d'un autre type de famille et de société, celles qui reposent sur la famille souche, telles qu'elles ont été décrites par Emmanuel Todd. C'est probablement la structure de la famille souche – autoritaire et inégalitaire – qui explique la fin de non-recevoir que Goldoni oppose à certaines valeurs égalitaires des Lumières.

Pourrait-on rendre compte, à partir des structures familiales, d'au moins quelques particularités essentielles qui distinguent les différents théâtres européens du XVII^e siècle ?

La Danoise Biehl finalement partage dans une grande mesure la vision du monde du théâtre sensible, voire du drame bourgeois. Sensibilité, bonté, sincérité, ouverture des cœurs butent pourtant sur une réalité familiale autrement mesquine. Les figures du père et du mari sont scindées en père et mari idéals et père et mari réels. Or, selon Todd la famille danoise est caractérisée par une forme hybride : libertaire, mais non égalitaire, et c'est le cas également pour la famille anglaise. A première vue, aucune explication ne s'impose.

Et qu'en serait-il de l'Allemagne dont les contributions au drame bourgeois sont si importantes ? Dans ce pays, c'est, toujours d'après Todd, la famille autoritaire et inégalitaire qui prédomine, non pourtant sans de nombreuses exceptions. L'on ne saurait appliquer sans plus les résultats obtenus par l'analyse du théâtre goldonien au théâtre allemand contemporain. Sans doute peut-on observer, de Gellert (voire depuis *Der sterbende Cato* de Gottsched) à Lessing l'extrême importance des relations père – fille, mais ce seul trait n'explique rien à lui seul. Les relations autoritaires entre enfants et parents sont moins évidentes en Allemagne que chez Goldoni, peut-être parce qu'elles sont recouvertes par la sentimentalité à la mode. Mais peut-être une analyse approfondie pourrait-elle dégager certains résultats. Ce travail de comparaison devrait être réalisable, vu qu'il existe, sur le théâtre allemand et ses différents auteurs, de très bonnes études, dont quelques-unes ont apporté de précieuses contributions aux analyses du présent travail.

Si l'on dépasse les formes-clichés, le théâtre européen est, au niveau des normes, le règne de la diversité. Il faudrait donc, dans une première approche, établir les traits les plus marquants de ces différents théâtres. On pourrait également intégrer les mises en perspective sociales, marxistes et autres, qui, elles, ne manquaient que de prendre en considération ce qu'à la belle époque on appelait, avec un brin de mépris, des superstructures. Une fois ce travail accompli, rien ne promet a priori qu'une confrontation entre structures familiales et formes dramatiques donnerait des résultats valables. Une telle comparaison entre 'séries littéraires' et 'séries sociales', vrai travail d'équipe, nous réserverait probablement quelques surprises, et ces surprises nous amèneraient à de nouvelles élaborations de l'hypothèse d'une corrélation entre théâtre et structure familiales. Sans rien présumer d'une telle recherche, elle me semble pourtant prometteuse. Le travail présent voudrait y fournir une modeste contribution.

L'AUTORITÉ DANS LE TRIANGLE

Dans ce tableau figurent les 'commedie' de Goldoni dans l'ordre de l'édition d'Ortolani (Mondadori, vol I-VIII), depuis les débuts jusqu'au départ pour Paris. Pour la comparaison, nous avons enregistré également *Le Bourru bienfaisant*. La double ligne indique, approximativement, la limite entre deux saisons théâtrales, telle qu'elle résulte des indications de Goldoni, des notes à l'édition Ortolani et du tableau chronologique de cette édition (vol. I, p. XLVIII).

J'ai enregistré un ou plusieurs triangles érotiques (cf. p. 16). J'ai noté les triangles importants, mais le choix est dans une certaine mesure déterminé par l'intuition : je n'ai pas désiré surcharger ce tableau par trop de détails.

Les cases d'un certain nombre de pièces restent vides : il s'agit surtout de traductions et de pièces de poétique : *Teatro comico*, *Moliere* etc.

+ = succès pour le projet de mariage

÷ = échec pour le projet de mariage ou pour les rapports érotiques

→ indique que le triangle postposé résulte du résultat du triangle préposé, ou le suit simplement.

caract. gras indique relation illicite, adultère, cicisbéisme, mauvaises mœurs etc.

1, 2 .. = les chiffres antéposés indiquent le nombre (usage normal)

les chiffres postposés indiquent l'identité d'un personnage (père1 père = père1 etc.).

coh = la dernière colonne (coh) enregistre les cas de cohabitation : cohabitation d'une grande famille (plus que mari, femme, enfants), y compris la cohabitation de frères et sœurs, d'un oncle et d'une nièce, après la mort des parents.

ar = arbitre.

ar fo = arbitre fort qui impose ses conditions.

b- = beau/belle : beau-fils, belle-fille, belle-mère etc.

c = conversion. La marque indique l'agent de la conversion (^{a, o, e})

c÷ = conversion suivie d'abandon du projet, c'est-à-dire une conversion relativement libre.

÷c = échec du projet suivi de conversion (plus ou moins forcée).

- cs = conseiller (en termes narratologiques : adjuvant).
 ér = l'autorité nourrit un projet érotique. *ér* ne figure que dans la colonne de l'autorité et dans celle de Pantalone.
 ér+ = succès (final).
 ér÷ = non-réalisation (finale)
 ex = exclusion (d'un membre de la famille, de personnages sympathiques)
 fa = faible
 fo = fort. La force est définie, soit par l'initiative, soit par le rôle d'arbitre actif.
 fo+ = pousse à la réalisation d'un triangle. Cette notation pourrait être explicitée par plusieurs triangles.⁷⁰
 j-f = jeune fille (indique un personnage identique, sauf indication contraire (cf. 1, 2...))
 j-h = jeune homme (indique un personnage identique, sauf indication contraire (cf. 1, 2...))
 PA = Pantalone. Dans une colonne distincte, figurent les rôles de Pantalone
 qu = quiproquo
 rec = reconnaissance (possibilité a, cf. schéma p. 16)

REMARQUES AU SCHÉMA

Certains résultats se trouvent résumés sur le schéma p. 171.

- a. peut indiquer également un problème, un vice : mauvaises mœurs, snobisme, etc.
- b. le père s'avère un faux père.
- c. Pantalone ne force pas son fils à la conversion ; celle-ci résulte de la mort violente de son ami.
- d. Lelio, l'ami faible, dépend de Florindo, l'ami fort.
- e. La femme est réduite à son rôle subordonné.
- f. mais l'oncle garde la servante!
- g. victoire seulement pour les modalités du mariage : les jeunes peuvent se voir avant de se marier.

⁷⁰ Ainsi un premier triangle peut se composer d'un jeune homme (autorité), d'un jeune homme (objet) et d'une amante (jeune fille séduite cherchant à regagner l'amour du jeune homme) un deuxième triangle se compose du père (autorité), du fils (objet) et de l'amante (jeune fille) : le père sancionne le mariage entre la jeune fille et le jeune homme.

	autorité	objet	externe	+/-	commentaires	Pantalone	coh
1. <i>L'uomo di mondo</i>	2 femmes → père ar	2 femmes fille fo	j-h j-h	c ^e + +			
2. <i>Il prodigo</i>	veuve → veuve fo	veuve veuve	j-h j-h	c ^e + +			
3. <i>La bancarotta</i>	père1 fils fo	fils père2 (PA)	j-f1 j-f2	+ +	ex père	ér+	
4. <i>La donna di garbo</i>	j-f fo → père ar j-f2 → j-h	j-f fils j-f2 j-h	père j-f fo fils j-f2	c ^e + + + ? +	séduction		
<i>Il servitore di due padroni</i>	j-h1 père ar (PA)	j-h1 j-f2	j-f1 fo j-h2			père ar	
6. <i>Il frapportore/</i>	père fo+	filie	j-h	+			
7. <i>I due gemelli veneziani</i>	j-h1 père	j-h1 filie	filie fo j-h2	c+ +			
1748							
8. <i>L'uomo prudente</i>	père fo père fo = mari fo	fils fils 2e femme	veuve j-f m-mœurs	+c ^o + +c ^o	ex femme	père fo mari fo	
9. <i>La vedova scaltra</i>	veuve fo veuve fo	veuve veuve	PA 4 j-h	+ +/-+		ér+	
10. <i>La putta onorata</i>	j-f → j-f → père ar	j-f j-f fils	homme PA j-f	+ c ^e + +		ér+ → père ar	1
1749							
11. <i>La buona moglie</i>	femme	mari	m-mœurs	+c ^o		père fa	
12. <i>cavaliere e la dama</i>	veuve → veuve	veuve veuve	j-h1 j-h2 fo+	+ +		cs fo	
13. <i>L'avvocato veneziano</i>	j-h fo+	j-h	j-f	+			
1750							
14. <i>Il padre di famiglia</i>	père1 fo père2 fa	2 fils 2 filles	2 filles +/+ 2 fils	+/+ +/-	ex 1 fille ex 1 fils	père fo	
15. <i>La famiglia dell'antiquario</i>	2 maris fa → PA fo	femme/b-fille famille	désordre ordre	+ +		cs → ar fo	1
16. <i>L'erede fortunata</i>	testament → père fo	j-f fils	père fo+ j-f	c ^e + +		ér+ père fo	
17. <i>Il teatro comico</i>	—	—	—	—		—	—

	autorité	objet	externe	+/-	commentaires	Pantalone	coh
18. <i>Le femmine puntigliose</i>	femme → mari	mari femme	snobisme ordre	÷ +		cs fo cs fo	
19. <i>La bottega del caffè</i>	femme femmes + cs	mari maris	jeu j-fs	c ^e ÷ ÷c ^o			
20. <i>Il bugiardo</i>	père fo	filis	j-f	÷	ex fils	père fo	
21. <i>L'adulatore</i>	mari femme → mari	femme fille femme	j-h j-h j-h	÷ ÷ +		cs	
22. <i>Il poeta fanatico</i>	mari fa → j-f fo	fille j-f	j-h j-h	÷ +			
23. <i>La Pamela</i>	j-f → père	j-f j-f	j-h j-h	÷c ^e +	rec sociale		
24. <i>cavaliere buon gusto</i>	oncle → oncle fo	oncle j-h	j-f j-f	÷ +		cs	1
25. <i>Il giuocatore</i>	père ar fo	fille	j-h	c ^e +		père ar fo	
26. <i>Il vero amico</i>	père → j-h1 fo+	fille j-h2 fa	j-h1 fo j-f	c÷ +			
27. <i>La Finta ammalata</i>	père ar	fille fo	j-h	+		ar	
1751							
28. <i>La dama prudente</i>	mari → mari	femme fo+ femme	adorateurs 0	÷ c ^a			
29. <i>L'incognita</i>	père fo père fo	filis1 fille	j-fl j-h	÷ c ^o +	ex fils	père fo	
30. <i>L'avventuriere onorato</i>	j-h → veuve fo+	j-h veuve	j-f j-h	÷ +			
31. <i>La donna volubile</i>	père fo	fille	j-hs	÷		père fo	
32. <i>I pettegolezzi delle donne</i>	j-h → père	j-h j-f	j-f j-h	÷ +	rec sociale	cs	
33. <i>Il Moliere</i>	mère ér → mère ar	mère fille	j-h+ j-h+				
34. <i>La castalda</i>	père fo père fo père ér	fille fille père	j-h1 j-h2 j-f2	÷ + +		père fo père fo ér	
35. <i>L'amante militare</i>	père ar	j-f	j-h	+		père ar	
1752							
36. <i>Il tutore</i>	père1 fo = ar fo	filis j-fl	j-fl j-h	÷c ^o +		père fo ar fo	

	autorité	objet	externe	+/-	commentaires	Pantalone	coh
37. <i>La moglie saggia</i>	femme femme	mari mari	veuve 0	÷ +		père cs père cs	
38. <i>Il feudatario</i>	mère → mère	fiis fiis	paysannes j-f	+c° +			
39. <i>Le donne gelose</i>	femmes j-h j-h	maris j-h j-h	veuve j-f1 j-f2	qo ÷ +			
40. <i>La serva amorosa</i>	père fo père fo	filie filie	j-h1 j-h2	÷ +		père fo père fo	
41. @ <i>I puntigli domestici</i>	b-frère b-frère → veuve	veuve=b-sœur b-sœur filie	conflit accord j-h	c+		cs	1
42. <i>La figlia obbediente</i>	père fo père fo	filie filie	j-h1÷ fa jh2+ fo			père fo père fo	
1753							
43. <i>I Mercatanti</i>	père1 fa → père2+ filie	fiis filie	dissolution fiis	÷ +		père fa	
44. <i>La locandiera</i>	j-f1 fo → père mort	j-f1 filie1 fo	j-h1-3 j-h4	÷ +			
45. <i>Le donne curiose</i>	femmes	maris	amantes	qo		cs	
46. <i>Il contratempo</i>	père fo	filie	j-h	÷	ex protagoniste	père fo	
47. @ <i>La donna vendicativa</i>	j-f1 → père	j-f1 j-f2	j-h1 j-h1	÷ +			
48. <i>Il geloso avaro</i>	mari	femme fo	amant	÷		mari fa	
49. <i>La donna di testa debole</i>	veuve → oncle fo	veuve veuve	2 j-h1 j-h2	÷ c°+		oncle fo	1
50. <i>La cameriera brillante</i>	père père	2 filles père	2 j-hs servante	+ +		père fo ér+	
1754							
51. <i>Il filosofo inglese</i>	j-h1 veuve	j-h1 veuve	veuve j-h2	÷ +			
52. <i>Il vecchio bizzarro</i>	frère → frère, sœur	sœur sœur	j-h PA	÷ +	ex j-h	cs ér+	
53. <i>Il festino</i>	femme	mari	maîtresse+	+c° ?			
54. <i>L'impostore</i>	père fa	filie	j-h1	÷		père fa	

	autorité	objet	externe	+/-	commentaires	Pantalone	coh
55. <i>La madre amorosa</i>	frère mère mère	sœur = fille mère fille	j-h1 j-h2 j-h2	÷ c ^a + +		cs	1
56. <i>Terenzio</i>	père	fille adoptive	j-h	+			
1755							
57. <i>Torquato Tasso</i>	femme/marquis	femme	j-h	÷			
58. <i>Il cavalier giocondo</i>	veuve	veuve	j-h	+			
59. <i>Le Massere</i>	femme	mari	maitresse	÷			
60. <i>I malcontenti</i>	oncle fo oncle .fo	nièce neveu	j-h j-f	÷			1
61. <i>La buona famiglia</i>	g-p fo	famille	?				1
62. <i>Le donne de casa soa</i>	femme fo → femme fo	b-sœur b-sœur	oncle du j-h j-h	÷ +			1
1756							
63. <i>La villeggiatura</i>	femme	mari	paysannes÷	÷c ^o ?			
64. <i>Il raggiratore</i>	mari fa femme	fille	j-h	÷			
65. <i>La donna stravagante</i>	oncle ar	2 nièces	2 j-hs	+			1
66. <i>Il campiello</i>	mères fo oncle ar	filles nièce	j-hs j-h	+ +			1
67. <i>L'avarò</i>	oncle ar	niece fo	j-h	+	2 amoureux		1
68. <i>L'amante di se medesimo</i>	oncle mari → oncle	nièce-veuve femme nièce fa	j-h1 j-h2 fo j-h2 fo	+ c ^e + +	2 amoureux		1
69. <i>Il medico olandese</i>	père ar	fille	j-h	+			1
1757							
70. <i>La donna sola</i>	veuve fo	veuve	6 j-hs	÷	6 amoureux		
71. <i>La pupilla</i>	tuteur1 → père1	pupille pupille	tuteur1 j-h	÷ +			
72. <i>Il cavaliere di spirito</i>	amoureux veuve	veuve veuve	2 j-hs amoureux	÷ +	3 amoureux		

	autorité	objet	externe	+/-	commentaires	Pantalone	coh
73. <i>La vedova spiritosa</i>	oncle/veuve oncle	nièce veuve nièce 2	j-h j-h		2 amoureux		1
74. <i>Il padre per amore</i>	oncle j-f2 oncle oncle	frère cadet j-f2 frère aîné oncle	j-f1 frère aîné+ j-f1 j-f2	+ + + +	ex frère cadet		1
1758							
75. <i>Lo spirito di contradizione</i>	femme fo mari	b-sœur femme fa /sœur	j-h j-h	+ +			1
76. <i>Il ricco insidiato</i>	frère frère	frère sœur	j-f j-h	+ +			1
77. <i>Le morbinose</i>	père fa	filles fo	j-h	+			
78. <i>Le donne di buon umore</i>	—	—	—	—		—	—
79. <i>L'apatista o l'indifferente</i>	oncle mort père fa	j-h1 filles fo	filles 2 j-hs	+ +/-	3 amoureux		1
80. <i>La donna bizzarra</i>	veuve fo	veuve	4 j-hs	+/-	4 amoureux		
81. <i>La sposa sagace</i>	mère père filles fo	filles fo filles fo filles fo	j-h1 j-h2 j-h3	+ + +	3 amoureux		
82. <i>La donna di governo</i>	oncle fa oncle fa oncle fa	oncle nièce 1 nièce 2	servante fo j-h1 j-h	+ + +			
83. <i>La donna forte</i>	mari mari	femme fo sœur	séducteur j-h	+ +			
1759							
84. <i>I morbinosi</i>	j-f	j-f	cadet	+			
85. <i>La scuola di ballo</i>	frère maître	sœur élèves	prétendant j-hs	+ +			
86. <i>Gli innamorati</i>	père fa	filles fo	j-h	+			
87. <i>Pamela maritata</i>	mari	femme	amant	qo			
88. <i>L'impressario delle Smirne</i>	—	—	—	—		—	—
1760							
89. <i>La guerra</i>	père fo	filles	j-h	+			
90. <i>I rusteghi</i>	mères fo pères	filles-filles	filles-fils	+			

	autorité	objet	externe	+/-	commentaires	Pantalone	coh
91. <i>Un curioso accidente</i>	père	filles	j-h	+			
92. <i>La donna di maneggio</i>	j-h → femme fo (mari fa)	j-h j-h	j-f1 j-f2	÷ +			
93. <i>La casa nova</i>	frère oncle fo	sœur famille	j-h+ luxe	÷ +			1
1761							
94. <i>La buona madre</i>	mère fo → mère mère	fils fils fille	j-f veuve fo mari	÷ + +			
95. <i>Le smanie per la villeggiatura</i>	↓						1
96. <i>Le avventure della villeggiatura</i>	↓						1
97. <i>Il ritorno dalla villeggiatura</i>	filles → filles → frère	filles filles sœur	j-h1 j-h2 j-h1	÷ + +			1
98. <i>La scozzese</i>	j-h → père	j-h filles	filles j-h	? +	rec sociale		
99. <i>Il buon compatriotto</i>	père fo père fo	filles filles	j-h1 j-h2	÷ +		PA père fo	
100. <i>Sior Todero Brontolon</i>	femme fo gr-père femme fo + veuve	filles = petite-filles filles	j-h1 j-h1 j-h2	÷ ÷ +			1
1762							
101. <i>Le baruffe chiozzotte</i>	couple1 couple1 couple 2	filles1 filles2 sœur de la femme	j-h j-h j-h	÷ + +			1
102. <i>Una delle ultime sere Carnevale</i>	veuve → père → père	veuve filles père	j-h j-h veuve	÷ + +			
103. <i>L'osteria della posta</i>	père fo	filles	j-h	÷			
109. <i>Le Bourru bienfaisant</i>	oncle → oncle	nièces nièces	ami j-h	÷ +			1
total cohabitation							26

BIBLIOGRAPHIE

RENVOIS, SIGLES ETC.

J'ai essayé dans la mesure du possible de renvoyer aux subdivisions internes des Œuvres citées : actes et scènes, p. ex. III,4, chapitres etc. Les références aux textes de Goldoni renvoient à l'édition des œuvres complètes de G. Ortolani, Goldoni 1935--1956. Les études sont citées par leur nom d'auteur, millésime (omis parfois quand il n'y a pas risque de malentendu) et page, p. ex. Dupont 1957, p. 233). J'ai utilisé trois abréviations :

ŒE = Diderot 1959

Œph = Diderot 1956

ŒR = Diderot 1959

ÉDITIONS UTILISÉES

A. A, 1860--1877 : *Chefs--d'œuvre des auteurs comiques I--VIII*. Firmin--Didot, Paris.

Alphonsi, Petrus 1911 : *Disciplina clericalis* ; éd. Hilka, A. & Söderhjelm, K.. In *Acta Societatis Scientiarum Fennicae* t. XXXVIII no 4.

Helsingfors/Helsinki.

Ariani, Marco 1977 : *Il teatro italiano II. La tragedia del Cinquecento I--II*. Einaudi, Torino.

V., B. de 1993 : *Théâtre érotique français au XVIII^e siècle*. Jean-Jacques Pauvert, Paris.

Beaumarchais, Pierre Augustin

Caron de 1980 : *Théâtre de Beaumarchais*. Paris : Garnier frères (Classiques Garnier).

Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de 1988 : *Œuvres* ; éd. Pierre Larthomas. Gallimard, Pléiade, Paris.

Biehl, Charlotta Dorothea 1765 : *Den forelskede ven eller Kiærlighed under Venskabs Navn*. Paul Hermann Høeche, Copenhague.

Biehl, Charlotta Dorothea 1765 : *Haarkløveren*.

Ludolph Henrich Lilies Enke, Copenhague.

Biehl, Charlotta

Dorothea 1765 : *Den listige Oprækkerske*. Ludolph Henrich Lilies Enke, Copenhague.

Biehl, Charlotta Dorothea 1767 : *Den Ædelmodige*. Nicolaus Møller, Copenhague.

Biehl, Charlotta

Dorothea 1772 : *Den kjerlige Mand*. Sander & Morthorst, Copenhague.

Biehl, Charlotta Dorothea 1772 : *Den kjerlige Datter*. Sander & Morthorst, Copenhague.

Biehl, Charlotta Dorothea 1772 : *Den alt for lønlige Bejler*. Sander & Morthorst, Copenhague.

- Biehl, Charlotta Dorothea 1776 : *Euphemia*. Nye Originale Skuespil, 1. Bind. Gyldendals Forlag, Copenhagen. Biehl, Charlotta Dorothea 1776 : *Den prøvede Troeskab*. Nye originale Skuespil, 1. bind ; Gyldendals Forlag, Copenhagen. v
- Biehl, Charlotta Dorothea 1783 : *Den tavse Pige eller de ved Tavshed avlede Mistanker*. Nye originale Skuespil, vol. 4. Gyldendals Forlag, Copenhagen.
- Biehl, Charlotta Dorothea 1919 : *Interiører fra Kong Christian den Syvendes Hof. Efter Charlotte Dorotheas Breve*. Lybeckers Forlag, Copenhagen.
- Biehl, Charlotta Dorothea 1975 : *Breve fra Dorothea* ; éd. Sv. Cedergreen Bech. Politiken forlag, Copenhagen.
- Biehl, Charlotta Dorothea 1984 : *Den listige optrækkerske... i gendigtning ved Leif Petersen*. Svalegangen, Arkona, Århus.
- Biehl, Charlotta Dorothea 1986 : *Mit ubetydelige Levnets Løb* ; éd M. Alenius, Museum Tusculanums Forlag, Copenhagen.
- Borsellino, Nino (ed) 1962–1967 : *Commedie del Cinquecento I-II*. Feltrinelli, Milano.
- Brun, Johan Nordahl 1772 : *Zarine*. Copenhagen.
- Carrington Lancaster, Henry 1954 : *The first French Tragédie Bourgeoise, Silvie, Attributed to Paul Landois*. John Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, Baltimore.
- Challe, Robert 1991 : *Les Illustres françaises* ; éd. F. Deloffre & J. Cormier. Droz, Genève.
- Chassiron, Pierre-Mathieu-Martin de 1749 : *Réflexions sur le comique-larmoyant, par Mr. M. D. C. Durand*, Paris.
- Chiari, Pietro 1774 : *Nuova raccolta di comedie in verso I-II*. Bologna.
- Chiari, Pietro 1764 : *La Pamela maritata*. Pagliarini, Roma.
- Corneille, Pierre 1852 : *Œuvres complètes de P. C. ...* Firmin Didot, Paris.
- Dancourt, F. C. 1729 : *Les Œuvres de Monsieur D'Ancourt* (sic). Paris.
- Destouches, Philippe Néricault 1971 (1822) : *Œuvres dramatiques*. réimpression Slatkine de l'édition De Crapelet, Paris.
- Diderot, Denis 1950 : *Le Neveu de Rameau* ; éd Jean Fabre. Droz, Genève.
- Diderot, Denis 1955–1970 : *Correspondance I-XVI* ; éd Georges Roth & Jean Varloot ; éd. de Minuit, Paris.
- Diderot, Denis 1956 : *Œuvres philosophiques* ; éd P. Vernière. Garnier, Paris.
- Diderot, Denis 1959 : *Œuvres esthétiques* ; éd P. Vernière. Garnier, Paris.
- Diderot, Denis 1959 : *Œuvres romanesques* ; éd P. Vernière. Garnier, Paris.
- Diderot, Denis 1966 : *Mémoires pour Catherine II* ; éd P. Vernière. Garnier, Paris.
- Diderot, Denis 1975 : *Œuvres complètes 33 vol.* ; éd H. Diekmann, J. Proust, J. Varloot, R. Mauzi. CNRS, Hermann, Paris.
- Ewald, Johannes : *Levnet og Meeninger. Samlede skrifter IV* ; éd V. Kuhr e S. Pallis, Copenhagen 1919.
- Fasting, Claus F. 1772 : *Hermione*. August Friderich Stein, Copenhagen.
- Fréron, Élie 1966 (1749–54) : *Lettres sur quelques écrits de ce temps* 2 vol.. Slatkine, Genève.
- Gellert, Christian Fürchtegott 1968 (1769) : *C. F. G.s Sämmtliche Schriften*. Georg Olms, Hildesheim ; reprographischer Nachdruck

- der Ausgabe Leipzig 1769.
- Gellert, Christian Fürchtegott : *Pro Comoedia commovente*. 1754 (1751) In Lessing vol. VI pp. 32--49.
- Gherardi, Évariste 1721 : *Le Théâtre italien de Gherardi, ou le recueil général de toutes les Comédies & Scènes Françaises louées par les Comédiens Italiens du Roy I-VI*. Amsterdam.
- Giraldi Cinzio, Giambattista 1773 : *Scritti critici* ; éd. Camillo Guerrieri Crocetti. Marzorati, Milano.
- Glutz, Rudolf 1954 : *Miracles de Nostre Dame par personnages. Kritische Bibliographie und neue Studien zu Text, Entstehung und Herkunft*. Berlin.
- Goldoni, Carlo 1935--1956 : *Tutte le Opere di C.G.* a.c.d. G. Ortolani. Mondadori, Verona.
- Goldoni,
- Carlo 1985 : *Commedie* vol. 3--4, a.c.d. Kurt Ringer. Einaudi, Torino.
- Goldoni, Carlo 1988 : *Le donne gelose, Le donne curiose, Le donne de casa soa* ; éd Gastone Geron, Mursia, Milano.
- Gottsched, Johann Christoph 1732--44 : *Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit...* Breitkopf, Leipzig.
- Gottsched, Johann Christoph 1968--1987 : *Ausgewählte Werke* ; éd Joachim Birke, Brigitte Birke & Philipp M. Mitchell ; Walter de Gruyter, Berlin, New York.
- Grimm, Frédéric-Melchior 1882 : *Correspondance littéraire* 16 vol ; éd M. Tourneux. Paris 1882.
- Holberg, Ludvig 1753 : *Remarques sur quelques positions qui se trouvent dans l'esprit des loix par M. le baron de Holberg*. O. C. Wentzel, Copenhagen.
- Holberg, Ludvig 1930 : *Comoedier I-III* ; éd. H. Brix, Gyldendal, Copenhagen.
- La Chaussée, Nivelle de 1770 (1777) : *Œuvres. Nouvelle édition corrigée et augmentée de plusieurs pièces qui n'avoient point encore paru*. Réimpression Slatkine de l'édition Duchesne, Paris.
- Lalande, Joseph 1769 : *Le Voyage d'un Français en Italie fait dans les années 1765 et 1766 I-VIII*. Desaint, Paris.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold 1992 : *Werke*. dtv klassik, München.
- Lessing, Gotthold Ephraim 1886--1924 : *Sämtliche Schriften* ; éd Karl Lachmann & Franz Munker. Göschen/de Gruyter, Stuttgart, Leipzig, Berlin.
- Lessing, Gotthold Ephraim 1981 : *Minna von Barnhelm oder : Die Kosten des Glücks. Mit einem Dossier von Joachim Dyck : Über Wirte als Spitzel, preussische Disziplin, Lessing im Kriege, frisches Geld und das begeisterte Publikum*. Klaus Wagenbach, Berlin.
- Lessing, Gotthold Ephraim 1987 : *Werke und Briefe* ; éd W. Barner et al. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a/M.
- Marivaux, Pierre Carlet 1968 : *Théâtre complet II* ; éd. F. Deloffre. Garnier, Paris.
- Marivaux, Pierre Carlet 1989 : *Théâtre complet I* ; éd. F. Deloffre & F. Rubellin. Garnier, Paris.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin 1962 : *Œuvres complètes* ; éd. Robert Jouanny, Garnier, Paris.

- Mercier, Louis Sébastien 1770 (1773) : *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*. Paris, réimpression Genève.
- Montesquieu, C.-L. de Secondat 1961 : *L'Esprit des lois* I-II ; éd. G. Truc, Garnier, Paris.
- Palissot, Charles 1757 : *Petites Lettres sur les grands philosophes*. Paris.
- Gaston & Robert, Ulysse (éd) 1876--1883. : *Miracles de Notre Dame par personnages, d'après le Manuscrit de la Bibliothèque nationale*, I-VII. Société des Anciens Textes Français 6, Paris.
- Riccoboni, Louis 1971 (1747) : *De la Réformation du théâtre ; Des moyens de rendre la comédie utile aux mœurs par M. de ****. Slatkine, Genève.
- Roaf, Christina (éd.) 1982 : Sperone Speroni : 'Canace' e Scritti in sua difesa. Giambattista Giral di Cinzio : Scritti contro la Canace. *Giudizio ed Epistola latina*. Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- Rousseau, Jean-Jacques 1964 : *Œuvres complètes* III ; éd Robert Dérathé. Pléiade, Paris.
- Rousseau, Jean-Jacques 1962 : *Du Contrat social...* Classiques Garnier, Paris.
- Rousseau, Jean-Jacques 1965 : *Correspondance complète de J.-J. Rousseau* IV ; éd. R. A. Leigh. Institut et Musée Voltaire. Les Délices, Genève.
- Truchet, Jacques 1972--74 : *Théâtre du XVIII^e siècle* I-II. Pléiade, Paris.
- Truchet, Jacques, Scherer, Jacques et Blanc, André 1975--1992 : *Théâtre du XVIII^e siècle* I- III. Pléiade, Paris.

ÉTUDES

- Albert, Claudia 1983 : *Der melankolische Bürger : Ausbildung bürgerlicher Deutungsmuster im Trauerspiele Diderots und Lessings*. P. Lang, Frankfurt a/M.
- Alberti, Carmelo (éd) 1986 : *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento. Atti del convegno 'Un rivale di C. Goldoni. L'Abate Chiari e il teatro europeo del Settecento'*. Neri Pozza Editore.
- Alberti, Carmelo 1986 : 'Un'idea di teatro contro la riforma goldoniana'. In Alberti 1986 p. 49--75.
- Andersen, Jens Kristian 1984 : *Ludvig Holberg. Statsborger. Intellectuel. Dramatiker*. Danmarks radio, Tønder.
- Andersen, Jens Kristian 1985a : 'Holbergiana at the Tercentenary'. *Scandinavica* 24,2, Norwich, pp. 127--42.
- Andersen, Jens Kristian 1985b : 'Professor Holbergs komedier. En strukturel og historisk undersøgelse.' *Selskab for nordisk filologi København. Årsberetning* 1983--1984. Copenhagen pp. 45--56.
- Andersen, Jens Kristian 1992 : *Handling & Moral. En strukturel studie i elleve Holberg-komedier*. Akademisk forlag, Copenhagen.
- Andersen, Jens Kristian 1993a : *Holbergs kilder ? Studier i komediedigterens mulige litterære forudsætninger*. Akademisk forlag, Copenhagen.
- Andersen, Jens Kristian 1993b : *Professor Holbergs komedier. En strukturel og historisk undersøgelse*. Akademisk forlag, Copenhagen.
- Andersen, Jens Kristian 1994 : 'Normes, valeurs et groupes sociaux dans le théâtre de Holberg' (Conférence faite à l'Académie

- Danoise à Rome, en avril 1993). In Olsen 1994.
- Angelini, Franca 1982 : *L'interpretazione goldoniana. Critica e messinscena*. Officina, Roma.
- Angelini, Franca 1994 : 'Teatro italiano e teatro francese nel *Bourru bienfaisant* di Carlo Goldoni'. In Olsen 1994.
- Anglani, B. 1982 : 'Le passioni allo specchio. Sentimenti e ragione mercantile nel teatro goldoniano'. *Studi goldoniani* 6.
- Anglani, Bartolo 1983 : *Goldoni : il mercato, la scena, l'utopia*. Liguori, Napoli.
- Anon., 1981 : *Il teatro dell'illuminismo. Quaderni di teatro*, III, n. 11, febbraio.
- Apollonio, M. 1951 : *Storia del teatro italiano*. Firenze.
- Aristote, 1990 : *Poétique* ; éd. Michel Magnien. Livre-pochette, Paris.
- Aristotele, 1992 (1987) : *Poetica* ; éd. Diego Lanza, Rizzoli, Milano.
- Aristoteles, 1976 : *A's Poetik, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann*. München.
- Auerbach, Erich 1951 : 'La Cour et la ville'. In *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*. Bern & München.
- Banti, Anna 1957 : 'Goldoni e la commedia borghese'. *Opinioni*, Il Saggiatore, Milano et *Paragone* nr. 94 1957 pp. 38--45.
- Baratto, Mario 1960 : 'Mondo' e 'teatro' nella poetica del Goldoni. *Atti del convegno internazionale di studi goldoniani, Venezia 28 sett. - 1. ott. 1957*. San Giorgio Maggiore, Venezia ; ed V. Branca e N. Mangini, vol I. pp. 465--498.
- Baratto, Mario 1985 : *La letteratura teatrale del Settecento in Italia. Studi e letture su Carlo Goldoni*. Neri Pozza, Vicenza.
- Barber, Elinor 1955 : *The Bourgeoisie in Eighteenth-Century France*. Princeton, N. J.
- Barner, Wilfried 1989 : *Tradition, Norm, Innovation : soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der dt. Aufklärung*. R. Oldenburg, München.
- Barras, M. 1978 : *The Stage Controversy in France from Corneille to Rousseau*. Phaeton Press, New York.
- Barthes, Roland 1966 : 'Introduction à l'analyse structurale des récits'. *Communications* 8, Paris 1966 (in 1982).
- Barthes, Roland 1968 : 'L'Effet de réel.' *Communications* 11 (in 1982).
- Barthes, Roland et al. 1982 : *Littérature et réalité*. Seuil, Points, Paris.
- Battestin, Martin C. & Ruthe R. 1989 : *Henry Fielding. A Life*. Routledge, London, New York.
- Bec, Christian & I. Manczarz 1985 : *Le Théâtre italien et l'Europe XVII^e-XVIII^e siècles : actes du 2^e Congrès....* Olschki, Firenze.
- Bellessort, A. 1941 : 'La Comédie où l'on pleure'. XVIII^e siècle et romantisme. Paris.
- Bellonci, Goffredo 1960 : 'Goldoni e il teatro puro'. *Atti del convegno internazionale di studi goldoniani, Venezia 28 sett. - 1. ott. 1957, Studi Goldoniani* ; ed V. Branca e N. Mangini, vol I. pp. 105--26.
- Bénichou, Paul 1976 (1948) : *Morales du grand siècle*. Gallimard, Paris.

- Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas 1966 : *The Social Construction of Reality*. Doubleday, Inc., Garden City, New York.
- Berengo, M. 1957 : *La società veneta alla fine del '700*. Sansoni, Firenze.
- Bobé, Louis 1916 : *Fra Renaissance til Empire*. Copenhagen.
- Borsellino, Nino 1982 : *L'interpretazione goldoniana*. Collana del Teatro di Roma, n. 16, Officina Edizioni.
- Borsellino, Nino 1989 : *La tradizione del comico (Dante a Belli)*. Garzanti, Milano.
- Brun, Johan Nordahl 1772 : *Zarine*. Copenhagen.
- Brunetière, F. 1885 : 'L'Evolution du drame bourgeois'. *Les Epoques du théâtre français*. Calmann Lévy, Paris.
- Bruun, Chr. V. (éd) 1963 (1902) : *Bibliotheca Danica IV* (répertoire systématique de la littérature danoise de 1482 à 1830). Rosenkilde og Bagger, Copenhagen.
- Bryson, Scott S. 1991 : *The Chastized Stage : Bourgeois Drama and the exercise of power*. Saratoga, California.
- Bukdahl, Else Marie 1980--82 : *Diderot, critique d'art I-II*. Rosenkilde og Bagger, Copenhagen.
- Carson, Ada Lou & H. L. Carson 1982 : *Domestic Tragedy in English : brief survey by* Univ. Salzburg : Institut für Anglistik und Amerikanistik.
- Cavallini, Giorgio 1986 : *La dimensione civile e sociale nel teatro comico di Carlo Goldoni*. Bulzoni, Roma.
- Challe, Robert 1991 : *Les Illustres françaises* ; éd. F. Deloffre & J. Cormier. Droz, Genève.
- Chatfield-Taylor, H.C. 1913 : *Goldoni. A biography*. New York.
- Cobban, A. 1955 : *The myth of the French Revolution*. London. In 1968.
- Cobban, A. 1964 : *The social interpretation of the French Revolution*. Cambridge University Press.
- Cobban, A. 1968 : *Aspects of the French Revolution*. New York.
- Cobban, Alfred 1984 : *Le Sens de la Révolution française*. Julliard, Paris.
- Condorcet, Jean-Antoine-Nicolas Caritat de 1788 : *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain. Fragment sur l'Atlantide*. Flammarion, Paris.
- Cooper, Lane 1922 : *An Aristotelian Theory of Comedy. With an Adaptation of the Poetics and a Translation of the Tractatus Coislianus*. Harcourt, Brace & co. New York.
- Corneille, Pierre 1852 : *Œuvres complètes de P. C. ...* Firmin Didot, Paris.
- Courville, X. 1945 : *Luigi Riccoboni dit Lelio I-III*. Bibliothèque de la Société des Historiens du Théâtre, Paris.
- Cozzi, G. 1978--79 : 'Note su C. Goldoni : la società veneziana e il suo diritto'. *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti CXXXVII*.
- D'Amico, S. 1958 : *Storia del teatro drammatico*. Milano.
- Dahlerup, Pil (éd) 1969 : *Charlotta Dorothea Biehl. Pigeopdragelse*. Hasselbalchs Kulturbibliotek, Copenhagen.

- Dalager, Stig & Mai, Anne-Marie 1982 : *Danske kvindelige forfattere* pp. 97-116. Copenhagen.
- Dazzi, Manlio 1957 : *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*. Torino.
- Dazzi, Manlio 1960 : 'Testimonianze sulla società veneziana al tempo di Goldoni'. *Atti del convegno internazionale di studi goldoniani, Venezia 28 sett. - 1. ott. 1957, Studi Goldoniani* ; ed V. Branca e N. Mangini, vol I. pp. 19--103.
- Del Beccaro, F. 1997 : 'L'esperienza esotica del Goldoni'. *Studi goldoniani*, 5.
- Derathé, R. 1963 : 'Les Philosophes et le despotisme'. In Francastel 1963.
- Dérathé, Robert 1950 : *Rousseau et la science politique de son temps*. PUF, Paris.
- Des Boulmiers, 1771 : *Histoire raisonnée et anecdotique du Théâtre français*. Paris.
- Dieckmann, Herbert 1960 : 'Currents and Crosscurrents in the *Fils naturel*'. Festschrift für H. Hatzfeld.
- Dieckmann, Herbert 1961 : 'Diderot und Goldoni'. *Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts* XVI, Köln.
- Doyle, William 1980, 1988 : *Origins of the French Revolution*. Oxford University Press.
- Doyle, William 1988 : *Des Origines de la Révolution Française*. Calmann-Lévy, Paris.
- Eco, Umberto 1979 : *The Role of the Reader. Exploration in the Semiotics of texts*. Indiana UP. Bloomington & London.
- Eco, Umberto 1979 : *Lector in fabula*. Bompiani, Milano.
- Ewald, Mette 1979 : Charlotte Dorothea Biehl. Kvindeemancipation i 1700-tallet eller mandschauvinisme i kvindelig forklædning. *Teaterarbejde* nr. 4.
- Elias, Norbert 1985 : *La Société de cour*. Flammarion, Champs, Paris.
- Elias, Norbert 1990 (1969) : *Die höfische Gesellschaft*. Suhrkamp, Frankfurt a/Main.
- Feldmann, Doris 1983 : *Gattungsprobleme des domestic drama im literaturhistorischen Kontext des 18. Jh.s*. Bochumer anglistische Studien, Amsterdam.
- Fergusson, Francis 1968 (1949) : *The Idea of a Theater*. Princeton UP.
- Ferrante, L. 1971 : *Goldoni : la vita, il pensiero, i testi esemplari*. Milano.
- Ferrone, Siro 1990 : *C. Goldoni, vita, opere, critica, messinscena*. Sansoni, Firenze.
- Ferry, Luc 1990 : *Homo Aestheticus*. Grasset, Paris.
- Fido, F. 1977 : *Guida a Goldoni, teatro e società nel Settecento*. Torino.
- Fido, F. 1984 : *Da Venezia all'Europa, prospettive sull'ultimo Goldoni*. Roma.
- Folena, G. 1957 : 'Il linguaggio del Goldoni : dall'improvviso al concertato'. *Paragone* nr. 94, ottobre 1957, pp. 4--28.
- Folena, G. 1958 : 'L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni'. *Lettere italiane*.
- Francastel, P. ; ed. 1963 : *Utopie et institutions au XVIII^e siècle*. Paris.
- Frye, Northrop 1971 (1957) : *Anatomy of Criticism*. Princeton UP.
- Furet, François & Richet, Denis 1965 : *La Révolution Française* 2. vol. Paris.
- Furet, François 1978 : *Penser la Révolution française*. Paris.
- Furet, François & Ozouf, Mona (ed) 1988 : *Dictionnaire critique de la Révolution française*. Flammarion, Paris.

- Gaiffe, F. 1971 (1910) : *Etude sur le drame en France au XVIII^e siècle*. A. Colin, Paris.
- García Garrosa, Maria Jesús 1990 : *La retorica de las lagrimas : la comedia sentimental española*. Secretariado de publicaciones. Universidad de Valladolid.
- Georgelin, Jean 1978 : *Venise au temps des Lumières*. Mouton, La Haye-Paris.
- Georgelin, Jean 1989 : *L'Italie à la fin du XVIII^e Siècle*. SEDES, Paris.
- Geron, Gastone 1972 : *Carlo Goldoni cronista mondano*. Filippi, Venezia.
- Geron, Gastone 1979 : *Goldoni libertino*. Mursia, Milano.
- Giraldi, Giambattista 1864 : *Discorsi estetici*. Daelli, Milano.
- Girard, René 1972 : *La violence et le Sacré*. Grasset, Paris.
- Girard, René 1978 : *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*. Recherches avec J. M. Oughourlian et Guy Lefort. Grasset, Paris.
- Girard, René 1982 : *Le Bouc émissaire*. Grasset, Paris.
- Goldmann, Lucien 1955 : *Le Dieu caché*. Gallimard, Paris.
- Greimas, Algirdas Julien 1966 : *Sémantique Structurale*. Larousse, Paris.
- Greimas, Algirdas & Rastier, François 1970 : 'Le Jeu des contraintes sémiotiques'. In Greimas 1970.
- Greimas, Algirdas Julien 1970 : *Du Sens*. Seuil, Paris.
- Greimas, Algirdas Julien & Courtés, J. 1979 : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette, Paris.
- Greimas, Algirdas Julien & Courtés, J. 1986 : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*. Hachette, Paris.
- Gusdorf, Georges 1976 : *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*. Payot, Paris.
- Gusdorf, Georges 1990 : *Les Écritures du moi*. O. Jacob, Paris.
- Habermas, Jürgen 1985 : *Théorie des kommunikativen Handelns*. Suhrkamp, Frankfurt a/M.
- Habermas, Jürgen 1987 : *Theorie de l'agir communicationnel*. Fayard, Paris.
- Habermas, Jürgen 1988 : *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*. Suhrkamp, Frankfurt a/M.
- Habermas, Jürgen 1991 (1962) : *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Suhrkamp, Frankfurt a/M.
- Hegel, G. W. F. 1952 : *Phänomenologie des Geistes*. Felix Meiner Verlag, Hamburg.
- Heiberg, P.A. 1806--1819 : *P.A. Heibergs samlede Skuespil* 1--4, udgivne ved K.L. Rahbek. Schulz, Copenhague.
- Herrick, M.T. 1960 : *Italian Comedy in the Renaissance*. Urbana Ill.
- Iser, Wolfgang 1972 : *Der implizite Leser*. W. Fink, München.
- Iser, Wolfgang 1976 : *Der Akt des Lesens*. W. Fink, München.
- Jansen, Steen 1968 : 'L'Unité d'action dans *Andromaque* et dans *Lorenzaccio*.' *Revue Romane* III.
- Jauß, Hans Robert 1970 : *Literaturgeschichte als Provokation*. Suhrkamp, Frankfurt a/M.
- Jauß, Hans Robert 1977 : *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. W. Fink, München.

- Jauß, Hans Robert 1978 : *Pour une esthétique de la réception*. trad. Claude Maillard, préface de Jean Starobinski. Gallimard, Paris.
- Jensen, Anne E. 1968 : *Europæisk drama i Danmark 1722--1770* I-II. Akademisk forlag, Copenhagen.
- Joly, Jacques 1978 : *Le désir et l'utopie. Études sur le théâtre d'Alfieri e de Goldoni*. Clermont-Ferrand.
- Joly, Jacques 1979 : 'La festa nelle commedie goldoniane di chiusura del carnevale'. *Studi goldoniani* 5 ; éd N. Mangini, Venezia.
- Joly, Jacques 1986 : 'Tra 'scherzo' e 'filosofia'. In Alberti 1986 pp. 49--75.
- Joly, Jacques 1989 : *L'altro Goldoni*. ETS, Pisa 1989.
- Jonard, Norbert 1970 : 'Goldoni européen'. *Revue de littérature comparée* XLIV pp. 30--55.
- Jonard, Norbert 1976 : 'I rapporti familiari nel teatro borghese di Goldoni'. *Studi goldoniani* IV, Venezia.
- Jonard, Norbert 1977 : 'Goldoni et le drame bourgeois'. *Revue de littérature comparée* LI pp. 536--52.
- Jonard, Norbert 1979 : *Le Siècle des Lumières en Italie*. L'Hermès, Lyon.
- Jonard, Norbert 1985 : 'La nature du comique dans le théâtre de Goldoni'. In Bec 1985 pp. 181--200.
- Kant, Immanuel 1970 : *Kritik der praktischen Vernunft*. Reclam, Stuttgart.
- Klem, Lone 1982 : *Eksistens og Form*. Gyldendal, Oslo 1982.
- Kommerell, Max 1960 : *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*. Klostermann, Frankfurt a/M.
- Kruuse, Jens 1934 : *Det følsomme Drama*. Copenhagen.
- Krömer, Wolfram 1976 : *Die italienische Commedia dell'arte*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Köhler, Erich 1970 (1956) : *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*. M. Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Köhler, Erich 1972 : 'Ingrat' im Theater Racines'. *Interpretation und Vergleich*. Festschrift für Walter Pabst ; éd E. Leube & L. Schrader. E. Schmidt Verlag, Berlin.
- Köhler, Erich 1976 : *Vermittlungen. Romanistische Beiträge zu einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft*. W. Fink Verlag, München.
- Kölving, Ulla & Carriat, Jeanne 1984 : *Inventaire de la Correspondance littéraire de Grimm et Meister*. Paris.
- Lanson, G. 1903 : *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante*. 2^e éd. Paris.
- Lewinter, Roger 1966 : 'L'Exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot'. *Diderot Studies* 8.
- Lewinter, Roger 1968 : 'Diderot et son théâtre. Pour une psychocritique formelle'. *Les Temps modernes* ; octobre.
- Lewinter, Roger 1976 : *Diderot ou les mots de l'absence*. Champ libre, Paris.
- Lombardo, P. G. et al. 1982 : *Storia lingua biografia nelle 'Baruffe chiozotte' di C. Goldoni*. Presentazione di Nicola Mangini. Charis, Chioggia.
- Lotman, Jurij M. 1972 : *Die Struktur literarischer Texte*. UTB, W. Fink, München.
- Lucas, Colin 1988 : *French Revolution and the Creation of modern Political Culture, t. I. The Political Culture of the French Revolution*.

Pergamon Press, Exford.

Lucas, Corinne 1984 : *De l'horreur au 'lieto fine'. Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldo Cinzio*. Bonacci, Roma.

Lucciani, Gérard 1992 : *Goldoni ou l'honnête aventurier*. PU Grenoble.

Lukács, G. 1952 : *Balzac und der französische Realismus*. Berlin.

Lukács, G. 1973 : *Balzac et le Realisme français*. Maspéro, Paris.

Luzán, Ignacio de 1977 (1974) : *La Poética o reglas de la poesía en general + Memorias ... escritas per su hijo*. Catedra, Madrid.

Lyotard, Jean-François 1984 : *Le Différend*. Seuil.

Lyotard, Jean-François 1986 : *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*. Galilée, Paris.

Løgstrup, K. E. 1957 : *Den etiske Fordring*. Gyldendal, Copenhagen.

Løgstrup, K. E. 1972 : *Norm og spontaneitet*. Gyldendal, Copenhagen.

Mai, Georg Albrecht 1981 : *Die Frauenfiguren im dramatischen Werk der Charlotte Dorothea Biehl. Studien zur Komödienform in Dänemark im 18. Jhr*. Kiel.

Manghi, Alda Castagnoli 1987 : 'Holberg et Goldoni, Due protagonisti del Settecento teatrale europeo. *Annali - Studi nederlandesi, studi nordici* XXX. Istituto universitario Orientale, Napoli.

Manghi, Alda Castagnoli 1994 : 'Rappresentazioni goldoniane nella Danimarca del Settecento.' In *Analecta Romana Instituti Danici* 22 (1994).

Mangini, N. 1965 : *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi*. Firenze. v

Mangini, Nicola 1985 : 'Aspetti della diffusione del teatro goldoniano in Europa nel Settecento'. In *Bec* 1985 pp. 241--253.

Mantovani, Dino 1979 (1885) : *Carlo Goldoni e il Teatro di San Luca*. Ed. N. Mangini. Marsilio Editori, Venezia (Fratelli Treves, Milano).

Marchi, Armando 1986 : 'Il mercato dell'immaginario'. In *Alberti* 1986 pp. 77--113.

Margueron, Jean 1965 : 'La Tragédie italienne au XVII^e siècle'. In Jacquot, Jean : *Le Théâtre tragique* ; éd. du C.N.R.S. Paris.

Mass, Edgar 1977 : *Literatur und Zensur in der Frühaufklärung. Montesquieu und die 'Lettres persanes'*. Berlin.

Mattozzi, I. 1972 : 'C. Goldoni e la professione di scrittore'. *Studi e problemi di critica testuale*.

Maurer, Arnold E. 1982 : *Carlo Goldoni. Seine Komödien und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum des 18. Jhs*. Bouvier Verlag Hermann Grundmann, Bonn.

May, George 1963 : *Le Dilemme du roman français au XVIII^e siècle*. PUF, Paris.

Molmenti, P. 1980 : *Carlo Goldoni : studio critico-biografico*. Venezia.

Momigliano, A. 1959 : *Saggi goldoniani di A. M.* ; éd V. Branca, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia.

Montesquieu, C.-L. de Secondat 1961 : *L'Esprit des lois* I-II ; éd. G. Truc, Garnier, Paris.

Morel, J. 1966 (2^e; éd) : *La Tragédie*. Paris.

Morineau, Michel 1970 : 'Les Faux-Semblants d'un démarrage économique. Agriculture et démographie en France au XVIII^e siècle'. *Cahiers des Annales* 30.

Mornet, Daniel 1926 : *La Pensée française au XVIII^e siècle*. A. Colin, Paris.

- Mornet, Daniel 1933 : *Les Origines intellectuelles de la Révolution française*. A. Colin, Paris.
- Mouniama, Maï 1992 : 'La Parole persécutée'. *Del Silenzio* ; éd. G. F. Fusco Girard & A. M. Tango, Ripostes, Salerno-Roma.
- Muresu, G. 1982 : *La parola cantata. Studi sul melodramma italiano del Settecento*. Roma.
- Musatti, C. 1902 : 'I drammi musicali di Carlo Goldoni'. *Ateneo Veneto*, Venezia.
- Nicastro, Guido 1979 : *Goldoni e il teatro del secondo Settecento*. Laterza, Bari.
- Nicastro, Guido 1983 : *Goldoni riformatore*. Quaderni dell'istituto di letteratura italiana 2, univ. di Catania.
- Nicastro, Guido 1986 : 'Nel giudizio di Goldoni e di Carlo Gozzi'. In Alberti 1986 pp. 49--75.
- Nielsen, Erik A. 1984 : *Holbergs komik*. Gyldendal, Copenhagen.
- Nyerges, László 1986 : 'L'autore teatrale di moda e il pubblico'. In Alberti 1986 pp. 49--75.
- Nykrog, Per 1957, 1973 : *Les Fabliaux*, (1973 avec postface de l'auteur). Munksgaard, Copenhagen -- Droz, Genève.
- Nykrog, Per 1976 : 'Omkring Misanthropen eller Teatret på skillevejen'. *Convivium* pp. 30-47.
- Nøjgaard, Morten 1964 : *La Fable antique* vol. I. Copenhagen.
- Olsen, Michel 1976 : *Les Transformations du Triangle érotique*. Akademisk forlag, Copenhagen.
- Olsen, Michel 1979 : 'Some Reflections on the Role of Chance'. *Danish Semiotics. Orbis Litterarum*, supplement no. 4. ; éd J. D. Johansen & M. Nøjgaard, Munksgaard, Copenhagen, pp. 65--86.
- Olsen, Michel 1980 : 'Amour, vertu et inconstance : philosophie et structure narrative dans quelques oeuvres de Diderot'. *Orbis Litterarum* 35, 1980 pp. 132--147.
- Olsen, Michel 1984 : *Amore Virtù e Potere nella novellistica rinascimentale*. Argomentazione narrativa e ricezione letteraria. Federico & Ardia, Napoli.
- Olsen, Michel 1988 : 'Miracles de Nostre Dame par personnages'. *Popular Drama in the Northern Europe in the Later Middle Ages. A Symposium* ; éd. Flemming G. Andersen et al. Odense University Press pp.41--63.
- Olsen, Michel 1989 : 'Habermas og Lyotard. Moderne og postmoderne fornuft'. *Humanistisk årbog* nr. 3. réd. Jens Høyrup et al. Roskilde universitetscenter pp. 193--229.
- Olsen, Michel 1990a : 'Le drame bourgeois. Quelques réflexions'. *Revue Romane* 25,2.
- Olsen, Michel 1990b : 'Encore une fois : le drame bourgeois'. *Actes du Onzième Congrès des romanistes scandinaves. Trondheim 13-17 août 1990*. Institut d'Etudes Romanes. Université de Trondheim. pp. 393--404.
- Olsen, Michel 1991a : 'Borgerligt drama i det 14. århundrede'. *Dansk Udsyn* 1991 nr. 2 pp. 85--96.

- Olsen, Michel 1991b : 'Det borgerlige teater'. *Humanistisk årbog* 4, Université de Roskilde, pp. 209--242.
- Olsen, Michel 1993a : 'Goldoni e il dramma borghese'. *Analecta romana instituti danici* XXI, Erna di Breitschneider, Rome, pp.219-230.
- Olsen, Michel 1994 : 'Goldoni, dramaturgo borghese ?'. *Actes du congrès 'Goldoni e il Dramma Borghese'*, 1^{er} avril 1993 ; éd. M. Olsen In *Analecta romana instituti danici* XXII ; Erna di Breitschneider, Rome.
- Olsen, Michel 1995 : Compte-rendu de Andersen 1992, 1993a et 1993b. *Nordica*.
- Olsen, Michel 1995 ? (réd. 1989) sous presse : *Il teatro borghese*. A paraître dans *Miscellanea in memoria di Mario Santoro*, Napoli.
- Olsen, Michel sous presse : 'Norme e valori : teatro e Mémoires.' *Actes du congrès 'Memorie di Goldoni e memoria del teatro'* ; réd. F. Angelini et M. Saulini. Rome.
- Olson, Elder 1968 : *The Theory of Comedy*. London, Indiana UP.
- Ortolani, Giuseppe 1926 : 'Patria e libertà nei teatri veneziani del Settecento.' *Gazzetta di Venezia*, 2 janvier 1926.
- Padoan, Giorgio 1985 : 'La moralità come rinnovamento'. In Bec 1985 pp. 201--214.
- Palmieri, E.F. 1961 : *Il teatro di Carlo Goldoni*. Torino.
- Pedersen, John 1979 : 'Le Dialogue — du classicisme aux lumières. Réflexions sur l'évolution d'un genre'. *Studia Neophilologica* 51.
- Peltier, P. 1894 : 'Une pièce interdite sous la Révolution'. *Revue d'art dramatique*.
- Perelman, C. 1977 : *L'Empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*. Paris.
- Petronio, G. 1958 : *Goldoni*. Palumbo, Palermo.
- Petronio, G. 1986 : *Il punto su Goldoni*. Bari.
- Pierce, Glenn Pater 1986 : *The 'Caratterista' and Comic Reform. From Maggi to Goldoni*. S.E. napoletana.
- Pizzamiglio, G. 1985 : 'Lettura de *Le donne curiose*'. Studi Goldoniani, vol. VI, Venezia.
- Plesner, K. F. 1927 : 'En dansk forfatterinde fra det 18. årh. C. D. Biehl.' *Edda*, Oslo.
- Price, Roger 1975 : *The Economic Modernization of France (1730--1780)*. London.
- Revol, Hélène 1983 : *Pour relire les comédies de Goldoni*. Lyon.
- Riccoboni, Louis 1730 (Erasmus 1968) : *Histoire du Théâtre Italien* I-II. André Cailleau, Paris.
- Ringger, Kurt 1965 : *Ambienti e intrecci nelle commedie di CG*. Francke, Bern.
- Russo, Luigi 1966 : 'Il teatro di Carlo Goldoni'. *Belfagor* XV,3.
- Saint-Didier, Alexandre de 1680 : *La Ville et la République de Venise*. Luynes, Paris.
- Salwa, Piotr 1985 : 'Retorica e politica — *Croniche e novelle* di Giovanni Sercambi, lucchese.' *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*. Giunti Barbèra, Firenze.

- Sanders, Hans 1987 : *Das Subjekt der Moderne. Mentalitätswandel und literarische Evolution*. Niemeyer, Tübingen.
- Sanesi, I. 1954 (1911--1935) : *La Commedia* I-II. Milano.
- Sansone, Mario 1970 : 'Introduzione alla lettura delle *Donne gelose*'. *Studi goldoniani* vol. II, Venezia.
- Saße, Gunter 1988 : *Die Aufgeklärte Familie. Untersuchung zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertsystems im Drama der Aufklärung*. Niemeyer, Tübingen.
- Saulini, Mirella 1982 : 'Indagine sulla donna in Goldoni nelle *'sedici commedie nuove*'. *Studi goldoniani* 6 pp. 195--210.
- Saulini, Mirella 1991 : 'Indagine sulla donna in Goldoni : frequenze e funzioni dei personaggi femminili nelle *'grandi commedie*' (1760--62). *Guidebook of Italian Studies* pp. 122--146.
- Scherer, Jacques 1954 : *La dramaturgie de Beaumarchais*. Nizet, Paris.
- Scherer, Jacques 1972 : *Le Cardinal et l'Orang-outang. Essai sur les inversions et les distances dans la pensée de Diderot*. SEDES, Paris.
- Scherer, Jacques 1983 : *La Dramaturgie classique en France*. Nizet, Paris.
- Schulz, Karlheinz 1986 : *Goethes und Goldonis 'Torquato Tasso'*. Europäische Hochschulschriften I : Deutsche Sprache und Literatur. P. Land, Bern.
- Sherbo, A. 1957 : *English Sentimental Drama*. Michigan State University Press.
- Späth, Sibylle 1990 : 'Väter und Töchter oder die Lehre von der ehelichen Liebe in Gellerts Lustspielen'. In Witte 1990 pp. 51--65.
- Steele, Eugene 1981 : *Carlo Goldoni. Life, Work and Times*. Longo, Ravenna.
- Stewart, Pamela 1989 : *Goldoni fra letteratura e teatro*. Olschki, Firenze.
- Stone, Laurence 1977 : *Family, Sex and Marriage*. London.
- Surchi, Sergio 1957 : 'La trilogia persiana'. *Paragone* 94, ottobre 1957 pp. 45--55.
- Szondi, Peter 1972a : *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. Suhrkamp, Frankfurt a/M.
- Szondi, Peter 1972b : 'Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing'. *Poétique* III.
- Sørensen, Bengt Algot 1984 : *Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*. C. H. Beck, München.
- Sørensen, Bengt Algot 1990 : 'Die Vater-Herrschaft in der früh-aufklärerischen Literatur'. In Barner 1989 pp. 189--212.
- Taylor, George V. 1964 : 'Types of Capitalism in Eighteenth Century France'. *E.H.R.* LXXIX, pp. 478--497.
- Taylor, George V. 1967 : 'Noncapitalist Wealth and the Origins of the French Revolution'. *A.H.R.* LXXII, pp. 475--497.
- Todd, Emmanuel 1988 : *La Nouvelle France*. Seuil, Paris.
- Todd, Emmanuel 1990 : *L'Invention de l'Europe*. Seuil, Paris.
- Tomasino, Renato 1993 : 'La riforma del teatro comico'. Programme de *La bottega del caffè*, Teatro di Roma.
- Toutain, J.C. 196 : 'Le Produit de l'agriculture française de 1700 à 1958'. *Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée*.

- Trahard, P. 1931--33 : *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle*. 4 vol.. Paris.
- Truchet, Jacques 1975 : *La Tragédie classique en France*. PUF, Paris.
- Ulriksen, Solveig Schult 1975 : 'Théâtre et idéologie au XVIII^e siècle : Louis-Sébastien Mercier'. *Actes du 6e Congrès des Romanistes Scandinaves*, Upsal 11--15 août 1975.
- Varese, Claudio 1986 : 'Per una imparziale lettura'. In Alberti 1986 pp. 49--75.
- Venturi, Franco 1980 : *Venezia nel secondo Settecento*. Torino.
- Venturi, Franco 1990 : *L'Italia dei lumi. La repubblica di Venezia 1761--1797*. Einaudi, Torino.
- Vernière, Paul 1988 : *Lumières ou clair-obscur ? Trente essais sur Diderot et quelques autres*. P.U.F., Paris.
- Vitale-Brovarone, A. 1980 : 'Persuasione e narrazione. L'exemplum tra due retoriche'. *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, xcii, pp. 87--112.
- Witte, Bernd 1990 : 'Ein Lehrer der ganzen Nation'. *Leben und Werk Christian Fürchtegott Gellerts*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Wittgenstein, Ludwig 1953 : *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*. Basil Blackwell, Oxford.
- Wolf, Werner 1984 : *Ursprünge und Formen der Empfindsamkeit im fr. Drama des 18. Jh.s*. P. Lang, Frankfurt a/M.
- Zapffe, Peter Wessel 1983 : *Om det tragiske*. Aventura, Oslo.
- Zeissig, Gottfried 1990 (1930) : *Die Überwindung der Rede im Drama : mit einer wissenschaftlichen Studie des Herausgebers. Auktoriales und personales Drama* ; éd Hans H. Hiebel. Aisthesis Vg., Bielefeld.
- Zorzi, A. 1993 : *Monsieur Goldoni*. Corbaccio, Milano/Torino.
- Zorzi, L. 1977 : *Il Teatro e la Città. Saggi sulla scena italiana*. Einaudi, Torino.

INDEX DES NOMS

- Addison, Joseph 202, 204
Albergati Capacelli, Francesco 111, 125, 137, 154
Albert, Claudia 228
Alberti, Carmelo 117, 118, 228, 233, 235, 238
Alembert, Jean le Rond d' 60, 76-78, 81, 91
Allainval, L.-J.-C.-S. 58
Andersen, J. Kr. 124, 202-204, 228, 235, 236
Angelini, Franca 229, 236
Anglani, Bartolo 125, 184, 185, 229
Apollonio, Mario 229
Arétin, (Pietro Bacci) 20
Ariani, Marco 20, 225
Aristote 25-27, 34, 36-39, 47, 48, 50, 54, 79, 107, 108, 123, 130, 229
Auerbach, Erich 229
Bacchelli, Riccardo 133
Banti, Anna 229
Baratto, Mario 111, 114, 134, 179, 180, 229
Barber, Elinor G. 56, 229
Barner, Wilfried 24, 227, 229, 237
Barras, M. 78, 229
Barthes, Roland 11, 14, 22, 48, 194, 229
Battestin, M. C. & R. R. 61, 229
Beaumarchais, P.-A. Caron de 17, 59, 90, 98, 99, 100, 102, 104, 147, 148, 225, 237
Bec, Christian 229, 233, 234, 236
Bellessort, André 81, 229
Bellonci, Goffredo 229
Berengo, Marino 179, 180, 183, 184, 230
Berger, Peter L. 115, 230
Bergson, Henri 33
Biehl, Charlotta Dorothea 9, 90, 101, 106, 132, 205-211, 215, 225, 226, 230, 231, 234, 236
Binni, Walter 127
Bobé, Louis 230
Borsellino, Nino 29, 31, 226, 230
Brunetière, Ferdinand 63, 230
Bruun, Chr. V. 170, 230
Bryson, Scott S. 230
Bukdahl, Else Marie 230
Carriat, Jeanne 72, 233
Carson, Ada Lou & H. L. 230
Cavallini, Giorgio 230
Cervantes, Miguel Saavedra de 63
Challe, Robert 86, 87, 226, 230
Chassiron, P.-M.-M. 51, 69, 226
Chatfield-Taylor, H. C. 230
Chiari, Pietro 116-123, 125-127, 148, 150, 184, 186, 188, 194, 195, 197, 199, 200, 226, 228
Cibber, Colley 70
Cobban, Alfred 55, 230
Collé, Charles 131, 163
Condorcet, J.-A.-N. Caritat de 77, 103, 230
Cooper, Lane 26, 230
Corneille, Pierre 35, 46, 51, 71, 103, 104, 107, 141, 160, 226, 229, 230
Cozzi, Gaetano 124, 150, 157, 230
Croce, Benedetto 111
D'Amico, Silvio 230
Dahlerup, Pil 230
Dalager, Stig & Mai, Anne-Marie 230
Dancourt, Florent Carton 58, 226
Dazzi, Manlio 114, 127, 179, 231
Del Beccaro, F. 231
Deloffre, Frédéric 84, 226, 227, 230

- Dérathé, Robert 228, 231
 Des Boulmiers, J.-A. Julien 168, 231
 Desfontaines, P.-F. Guydot 51
 Destouches, Philippe Néricault 45, 59-67, 69, 70, 77, 85, 96, 129, 154, 156, 190, 201, 204, 205, 207, 213, 226
 Diderot, Denis 13, 14, 17, 23, 41, 43, 44, 46, 47, 48, 51-53, 61, 62, 64, 66-69, 71, 73-102, 104, 106, 107, 108, 111, 114, 118, 124, 127, 128, 130, 131-133, 138, 140, 141, 143, 145, 146, 147, 150, 153, 161, 165, 191, 196, 197, 205, 209, 211, 213, 214, 215, 225, 226, 230, 231, 233, 235, 237, 238
 Dieckmann, Herbert 89, 231
 Doyle, William 55, 56, 181-183, 231
 Eco, Umberto 26, 87, 231
 Elias, Norbert 45, 56, 74, 202, 231
 Ewald, Johannes 134, 226, 231
 Ewald, Mette 231
 Farquehar, George 70, 71
 Feldmann, Doris 231
 Fergusson, Francis 231
 Ferrante, Luigi 231
 Ferrone, Siro 231
 Ferry, Luc 231
 Fido, Franco 111, 114-118, 124, 126, 127, 136, 184, 231
 Fielding, Henry 23, 61, 147, 229
 Folena, Gianfranco 231
 Fréron, Élie 226
 Frye, Northrop 25, 28, 29, 33, 34, 50, 231
 Fuhrmann, Manfred 36, 38, 229
 Furet, François 55, 78, 103, 231
 Gaiffe, F. 73, 98, 103, 232
 García Garrosa, María Jesús 232
 Gary, Romain (Ajar) 89
 Gellert, Christian Fürchtegott 13, 14, 48, 69, 95, 108, 159, 205, 206, 213, 216, 226, 232
 Georgelin, Jean 135, 152, 153, 155, 163, 180, 181-186, 192, 193, 232
 Geron, Gastone 227, 232
 Giannotti, Donato 31
 Giraldu Cinzio, Giambattista 37, 227, 228, 234
 Girard, René 33-35, 84, 232, 235
 Glutz, Rudolf 20, 227
 Goethe, Johann Wolfgang von 78, 100, 143, 214
 Goldmann, Lucien 186, 232
 Goldoni, Carlo 9, 10, 18, 19, 21-23, 29, 40, 41, 43, 49, 53, 57, 66, 67, 71, 82, 83, 85, 88, 89, 95, 98, 101, 102, 103, 111-200, 204, 205, 206-208, 210, 213, 214-216, 225, 227, 228-238
 Gottsched, Johann Christoph 12, 13, 24, 33, 38, 44, 216, 227
 Gozzi, Carlo 117, 235
 Graffigny, Mme de 50, 141
 Greimas, Algirdas Julien 10, 11, 14, 17, 232
 Gresset, J.-B.-L. 42, 63, 90
 Grimm, Frédéric-Melchior 43-46, 50, 53, 54, 66, 82, 85, 89, 227, 233
 Guerrieri Crocetti, Camillo 37, 227
 Gusdorf, Georges 232
 Habermas, Jürgen 45, 80, 93, 232, 235
 Hegel, G. W. F. 35, 78, 86, 214, 232
 Heiberg, Peter Andreas 147, 232
 Helvétius, Claude-Adrien 133, 134
 Hilka, A. 225
 Holberg, Ludvig 9, 41, 115, 124, 201-205, 213, 214, 227, 228, 234
 Horace, Q. H. F. 20, 103, 123
 Ibsen, Henrik 34, 108
 Iser, Wolfgang 147, 232
 Jansen, Steen 85, 232
 Jauß, Hans Robert 232, 233
 Jensen, Anne E. 170, 206, 207, 233
 Joly, Jacques 111, 116, 118, 157, 186, 187, 233
 Jonard, Norbert 140, 178, 185-187, 233
 Kierkegaard, Søren 86

- Kleist, Heinrich v. 146
 Klem, Lone 233
 Kommerell, Max 36, 233
 Kruuse, Jens 21, 23, 33, 43, 44, 53, 56, 70, 114, 233
 La Harpe, François de 156
 Lalande, Joseph 192, 227
 Lancaster, Henry Carrington 87, 226
 Landois, Paul 86, 87, 226
 Lanson, Gustave 43, 66, 73, 233
 Lanza, Diego 26, 229
 Larthomas, Pierre 225
 Lemierre, A.-M. 104
 Lenz, Jacob Michael 159, 227
 Lessing, Gotthold Ephraim 13, 24, 43, 46, 47, 48, 51, 52, 69, 71, 72, 82, 97, 114, 142, 143, 146, 147, 159, 178, 213, 214, 216, 227, 232, 233, 237
 Lewinter, Roger 233
 Lillo, George 71, 109
 Lombardo, P. G. 233
 Lotman, Ju. M. 85, 233
 Louis XIV 13, 20
 Lucas, Colin 15, 233
 Lucas, Corinne 38, 40, 234
 Lucciani, Gérard 234
 Luckmann, Thomas 230
 Lukàcs, Georg 127, 234
 Luther, Martin 211
 Luzán, Ignazio de 234
 Lyotard, Jean-François 80, 234
 Løgstrup, K. E. 234, K.E. 93
 Machiavelli, Nicolò 28, 30
 Mai, Georg Albrecht 234
 Maistre, Joseph de 128
 Mangini, Nicola 229, 231, 233, 234
 Mantovani, Dino 234
 Marchi, Armando 118, 122
 Margueron, Jean 234
 Marie de France 156
 Marmontel, Jean-François 45, 60, 91, 205
 Mass, Edgar 15, 234
 Mattozzi, I. 234
 Maurer, Arnold E. 170, 207, 234
 May, Georges 14, 107, 234
 Medebach, Girolamo 170
 Medebach, Raffi Teodora 196
 Mercier, Bastien 98, 102-109, 148, 213, 228, 238
 Molière, J.-B. Poquelin 15, 19-24, 27, 31, 32, 49, 58, 60, 63, 64, 68, 105, 133, 148, 150, 202, 204, 205, 220, 227
 Molmenti, Pompeo 234
 Momigliano, Attilio 234
 Montesquieu, C.-L. de Secondat 56, 103, 202, 228, 234
 Moore, Edward 66, 71, 85
 Morel, J. 234
 Morineau, Michel 55, 181, 234
 Mornet, Daniel 235
 Mouniama, Mai 86, 235
 Mozart, Wolfgang Amadæus 100
 Musatti, Cesare 235
 Nicastro, Guido 235
 Nielsen, Erik A. 26, 235
 Nøjgaard, Morten 23, 235
 Nyerges, László 118, 235
 Nykrog, Per 24, 56, 235
 Olsen, Michel 15-17, 19, 20, 23, 28, 38, 46, 79, 83, 88, 204, 229, 234-236
 Olson, Elder 26, 27, 50, 236
 Ortolani, Giuseppe 112, 116, 142, 225, 227, 236
 Ozouf, Mona 55, 78, 231
 Palissot, Charles 51, 82, 89, 228
 Palmieri, E. F. 236
 Paris, Gaston 20
 Pedersen, John 236
 Perelman, C. 23, 236
 Petronio, Giuseppe 111, 236
 Pierce, Glenn Pater 236
 Pizzamiglio, G. 236
 Plaute, T. M. 28-31, 59
 Plesner, K. F. 236
 Pommeau, René 91
 Price, Roger 55, 236

- Racine, Jean 34, 77, 90, 104
 Rahbek, Knud Lyhne 147, 232
 Rastier, François 17, 232
 Rat, Maurice 91
 Regnard, Jean-François 59
 Revol, Hélène 236
 Riccoboni, Louis 228, 230, 236
 Richter, A. D. 33
 Ringger, Kurt 236
 Roaf, Christina 228
 Rousseau, Jean-Jacques 24, 33, 60, 76-79, 81, 88, 90-92, 95, 97, 98, 103, 107, 120, 123, 130, 131, 182, 191, 228, 229, 231
 Rubellin, Françoise 84, 227
 Russo, Luigi 127, 236
 Saint-Didier, Alexandre de 192, 193, 236
 Salwa, Piotr 23, 236
 Sanders, Hans 237
 Sanesi, Ireneo 29, 30, 237
 Sansone, Mario 237
 Saulini, Mirella 133, 174, 179, 189, 236, 237
 Saurin, B.-J. 43, 45, 66, 85
 Scherer, Jacques 26, 228, 237
 Schiller, J. C. F. v. 95, 104, 143, 147
 Schulz, Karlheinz 147, 232, 237
 Sedaine, Michel J. 43, 52, 53, 64, 68, 73, 74, 77, 98-102, 114, 124, 150, 213
 Shakespeare, William 34, 90
 Sherbo, A. 237
 Sophocle 13
 Späth, Sibylle 95, 159, 237
 Speroni, Sperone 228
 Steele, Eugene 70, 71, 202, 204, 237
 Stewart, Pamela 237
 Stone, Laurence 113, 114, 237
 Strindberg, August 108
 Surchi, Sergio 237
 Szondi, Peter 73, 75, 76, 237
 Sørensen, Bengt Algot 24, 95, 114, 237
 Taylor, George W. 55, 230, 237
 Tchekhov, A. P. 108
 TERENCE, P. T. A. 28, 30, 32, 172
 Titon du Tillet, Évrard 49-51
 Todd, Emmanuel 9, 189-191, 193, 194, 215, 216, 237
 Tomasino, Renato 120, 237
 Tourneux, Maurice 227
 Toutain, J. C. 55, 237
 Trahard, P. 238
 Tron, Andrea 153
 Truchet, Jacques 60, 73, 75, 76, 116, 146, 228, 238
 Solveig Schult 103, 108, 238
 Varese, Claudio 118, 238
 Venturi, Franco 238
 Vernière, Paul 226, 238
 Villemain, Abel François 59
 Vitale-Brovarone, A. 23, 238
 Voltaire, F.-M. A. de 35, 41, 50, 53, 54, 57, 75, 78, 97, 127, 132, 182, 228
 Weber, Max 75
 Wittgenstein, Ludwig 238
 Zapffe, Peter Wessel 238
 Zorzi, L. 238

INDEX DES ŒUVRES

- Alarchon
Verdad sospechosa, la 71
- Allainval
École des bourgeois, l' 58, 69
- Aretino
Orazia 20, 124, 162, 220
- Ariosto
Lena 30
Orlando Furioso 196
- Aristote
Poétique 12, 25-27, 36, 37, 39, 40, 44, 46-48, 50, 76, 106-108, 111, 123, 130, 140, 142, 144 Balzac
Comédie humaine, la 26, 127, 213
- Beaumarchais
Eugénie 98-102
Mariage de Figaro, le 90, 147
Mère coupable, la 17, 90
- Bible
Livre des Rois 12
- Biehl
Alt for lønlige Bejler, den 206
Ædelmodige, den 206, 208
Haarkløveren 206
Kierlige Daatter, den 209
Kierlige Kone, den 208
Kierlige Mand, den 207, 210
Tavse Pige eller de ved Tavshed avlede Mistanker, den 209
Boccace
Décameron, le 30, 31, 88
- Brun
Zarine 90
- Cervantes
Don Quichotte 205
- Chassiron
Réflexions sur le comique larmoyant 69
- Chiari
Pamela maritata 119
Pastorella fedele, la 126
Serva senza padrone, la 121
Vicende della fortuna, le 121
- Cibber
Love's Last Shift 70
- Corneille
Cid, le 35, 140, 141
Menteur, le 14, 71, 160
Nicomède 35
- Crébillon
Atrée et Thyeste 41
- Desfontaines
Nouvelliste du Parnasse, le 51
- Destouches
Dissipateur, le 45, 59, 60, 66, 85, 97, 136
Glorieux, le 53, 59, 60, 96, 129, 152
Ingrat, l' 63
Irrésolu, l' 61, 62, 67
Philosophe marié, le 53, 60, 61, 67, 154
- Diderot
Ceci n'est pas un conte 13, 80, 83
De la Poésie dramatique 46, 75, 76, 81
Deux Amis de Bourbonne, les 14
*Entretiens d'un philosophe avec la Maréchale de **** 90
Entretiens sur le 'Fils naturel' 46, 51
Fils naturel, le 17, 46, 52, 53, 75-77, 79,
81, 83-87, 89-92, 94, 96, 100,
101, 102, 106, 108, 109, 138, 140, 142, 146, 153, 197, 208-210
Jacques le Fataliste 83, 105, 145
Mémoires pour Catherine II 77
- Neveu de Rameau, le 146
Père de famille, le 46, 51, 62, 67, 71, 75, 76, 81, 90, 94,
95, 100, 141, 142, 153, 161, 196, 211

- Eco
Nome della rosa, il 26
- Eschyle
Orestie, l' 19, 35, 41
- Fabliaux, les 21, 56
- Fasting
Hermione 90
- Fielding
Fathers, the 61
- Flaubert
Madame Bovary 50
- Gellert
Los in der Lotterie, das 206
Pro Commoedia commovente 13
- Giraldi
Altile 39
Antivalomeni, gli 39
Discorso ... 37
Euphemia 38-40
Hecatommithi, gli 21, 23, 37, 39
Selene 39
- Goldoni
Amante di se medesimo, l' 137, 154, 176, 222
Amante militare, l' 193, 220
Amori di Zelinda e Lindoro, gli 167
Amours d'Arlequin et de Camille, les 168
Apatista o l'indifferente, l' 137, 154, 173, 175, 223
Avaro, l' 111, 138, 139, 158, 165, 172, 177, 221, 222
Avventuriere onorato, l' 156, 176, 220
Avvocato veneziano, l' 124, 140, 141, 219
Bancarotta, la 160, 171, 174, 219
Baruffe chiozzotte, le 128, 185, 224
Bella selvaggia, la 198, 199
Bourru bienfaisant, le 67, 143, 145, 146, 170, 186, 224
Bugiardo, il 71, 149, 160, 170, 220
Buon compatriotto, il 172, 224
- Buona famiglia, la* 130, 148, 152, 165, 172, 173, 222
Buona Madre, la 125, 136, 137, 148, 151, 154, 162, 167, 176-179, 224
Buona moglie, la 151, 160, 175, 219
Cameriera brillante, la 166, 221
Campiello, il 173, 177, 222
Casa nova, la 133, 143, 144, 151, 164, 173, 177-179, 185, 224
Castalda, la 166, 220
Cavalier giocondo, il 162, 176, 222
Cavaliere di buon gusto, il 153, 173, 188, 220
Cavaliere di spirito, il 111, 137, 141, 154, 173, 176, 222
Cavaliere et la dama, il 176
Chi la fa l'aspetta 157, 169
Contrattempo, il 121, 149, 158, 221
Cortesan antigo, il 166
Curioso accidente, un 161, 173, 224
Dalmatina, la 199
Dama prudente, la 155, 165, 220
Donna bizzarra, la 223
Donna di garbo, la 138, 171, 174, 219
Donna di governo, la 164, 173, 177, 223
Donna di maneggio, la 136, 151, 169, 177, 224
Donna di testa debole, la 137, 141, 154, 221
Donna forte, la 223
Donna sola, la 154, 176, 207, 222
Donna stravagante, la 156, 164, 173, 222
Donna vendicativa, la 149, 163, 169, 221
Donna volubile, la 148, 149, 156, 164, 220
Donne curiose, le 115, 165, 221
Donne de casa soa, le 125, 164, 177, 222

- Donne di buon umore, le* 223
Donne gelose, le 126, 135, 154, 166, 221
Due gemelli veneziani, i 174, 219
Épouse Persanne, l' 196
Erede fortunata, l' 141, 142, 151, 172, 219
Famiglia dell'antiquario, la 131, 159, 163, 219
Famiglia stravagante, la 120
Femmine puntigliose, le 116, 129, 151, 154, 220
Festino, il 165, 167, 175, 221
Feudatario, il 151, 162, 221
Figlia obbediente, la 157, 175, 221
Filosofo inglese, il 115, 154, 176, 182, 221
Finta ammalata, la 220
Frappatore, il 160, 219
Gelosia di Lindoro, la 168
Geloso avaro, il 165, 172, 177, 221
Giuocatore, il 150, 172, 220
Guerra, la 141, 154, 158, 173, 193, 223
Impostore, l' 172, 221
Impressario delle Smirne, l' 223
Incognita, l' 149, 157, 175, 220
Innamorati, gli 37, 137, 172, 223
Inquietudini di Zelinda, le 168
Ircana 112, 126, 135, 194-196, 199
Locandiera, la 151, 158, 185, 207, 221
Madre amorosa, la 134, 136, 138, 163, 172, 187, 222
Malcontenti, i 164, 172, 222
Massere, le 121, 222
Medico olandese, il 125, 159, 172, 193, 222
Mercatanti, i 125, 148, 159, 160, 170, 221
Moglie saggia, la 128, 151, 159, 165, 170, 175, 208, 221
Moliere, il 133, 220
Morbinose, le 138, 175, 223
Morbinosi, i 126, 192, 223
Osteria della posta, l' 111, 155, 157, 173, 224
Padre di famiglia, il 121, 125, 145, 148-150, 156, 160, 161, 163, 167, 170, 219
Padre per amore, il 142, 159, 173, 223
Pamela, la 119, 120, 132, 148, 170, 175, 220, 223
Pamela maritata 119, 175, 223
Peruviana, la 197, 198
Pettegolezzi delle donne, i 135, 148, 220
Poeta fanatico, il 158, 220
Prodigo, il 174, 219
Puntigli domestici, i 221
Pupilla, la 222
Putta onorata, la 130, 135, 140, 151, 160, 164, 172, 175, 185, 206, 219
Raggiratore, il 129, 162, 222
Ricco insediato, il 164
Rusteghi, i 157, 162, 173, 177, 185, 223
Scozzese, la 18, 178, 224
Scuola di ballo, la 223
Serva amorosa, la 138, 163, 221
Servitore di due padroni, il 170, 174, 219
Sior Todero Brontolon 136, 173, 177, 178, 185, 224
Spirito di contraddizione, lo 173, 176, 223
Sposa persiana, la 135, 195
Sposa sagace, la 150, 175, 223
Teatro comico, il 123, 135, 219
Terenzio 172, 222
Torquato Tasso 222
Trilogia della villeggiatura, la 49, 129, 136, 151, 158, 164, 165, 172, 173, 175, 177, 179, 185, 222, 224
Tutore, il 138, 148, 160, 166, 170, 220
Una delle ultime sere di Carnevale 159, 166, 176

- Uomo di mondo, l'* 151, 174, 219
Uomo prudente, l' 124, 136, 143, 151, 160, 163, 165, 167,
 219
Vecchio amoroso, il 31
Vecchio bizzarro, il 134, 137, 138, 142, 160, 166, 167, 221
Vedova scaltra, la 154, 170, 219
Vedova spiritosa, la 159, 173, 176, 223
Vero amico, il 82, 89, 137, 138, 140, 151, 220
Vicende della fortuna, le 121
Villeggiatura, la (1756) 49, 175
- Graffigny
Cénie 50, 51, 141
- Gresset
Méchant, le 42, 63, 90
- Holberg
Deutsche Franzose, der 203
Don Ranudo 203
Honnette Ambition, den 203
Jean de France 203
Politiske Kandstøber, den 202
Remarques sur ... l'Esprit des Lois 202
- Kleist, v.
Michael Kohlhaas 146
- La Chaussée
École des amis, l' 66, 68, 145
École des jeunes, l' 65, 68, 69
École des mères, l' 52, 53, 64-66, 68, 156
Mélanide 51, 53
Préjugé à la mode, le 53, 60
Retour imprévu, le 68, 69
- La Harpe
Mélanie 156
- Landois
Silvie 86, 87
- Lenz
Hofmeister, der 159
Soldaten, die 159
- Lessing
Emilia Galotti 99, 159
Hamburgische Dramaturgie 97
- Minna von Barnhelm* 97, 146
Miß Sara Sampson 97, 99, 159, 178
Theatralische Bibliothek 47, 69
- Lillo
London Merchant, the 71, 204
Marchand de Londres, le 71, 75, 76, 109
- Locke
Two treatises on Government 23
- Machiavelli
Mandragola, la 30
- Marie de France
Éliduc 156
- Marivaux
Double Inconstance, la 83, 84
Jeu de l'amour et du hasard, le 157
Mère confidente, la 68
- Mercier
Brouette du vinaigrier, la 59, 109
Indigent, l' 108, 109
Juge, le 52, 75, 109, 170, 178
Mercure de France 91, 92
Miracles de Nostre Dame par personnages 20
- Molière
Avare, l' 19, 32, 57, 59, 139, 197, 202
Bourgeois gentilhomme, le 21, 58, 203
Dom Juan 20, 64
École des femmes, l' 22, 64, 159
École des maris, l' 22
Femmes savantes, les 20, 23, 125, 205
Fourberies de Scapin, les 19
George Dandin 21, 58, 60
Malade imaginaire, le 20, 21, 64, 202
Misanthrope, le 20, 23, 33, 89, 108, 207
Monsieur de Pourceaugnac 58
Précieuses ridicules, les 20, 22
Tartuffe 20, 32, 63
- Montesquieu
Esprit des Lois, l' 56, 202

Moore

Gamester, the 45, 66, 71

Musset

Lorenzaccio 85

Palissot

Petites Lettres sur de grands philosophes 82

Petrus Alphonsi

Disciplina clericalis 87

Plaute

Mercator 31

Mostellaria 31, 59

Regnard

Distract, le 59

Rousseau

Contrat social, du 81, 91, 191

Émile, l' 95

Lettre à d'Alembert 60, 76, 78, 81, 91

Saurin

Beverley 43, 45, 66, 85

Schiller

Kabale und Liebe 99

Sedaine

Philosophe sans le savoir, le 52, 74, 98

Sophocle

Edipe 13, 34, 38, 41, 109

Spectateur anglais, le 182

Steele

Conscious Lovers, the 71

Lying Lover, the 70, 71

Térence

Andria 32

Tractatus Coislinianus 26

Ugolino Pisano

Philogenia 30

Ulysse 39

Voltaire

Candide 41

Enfant prodigue, l' 50

Femme qui a raison, la 57, 177

Mahomet 41

Méropé 41

Mondain, le 57

Nanine 50, 75, 132

Orphelin de la Chine, l' 54

Zaïre 35, 97